كلمة الوزارة

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

حوار الثقافات في أوروبا

أتيح لي أن أشارك في المؤتمر الثالث لوزراء الثقافة في الاتحاد الأوروبي وحوض المتوسط، الذي عُقد في أثينا أواخر شهر أيار (مايو) الفائت، وهو يأتي في إطار عملية برشلونة، متابعة لمؤتمرين سابقين لوزراء الثقافة عقدا في بولونيا وفي إيطاليا (رودس) ولاجتماع وزراء الخارجية، الذي عقد

في كريت عام ٢٠٠٣، وكان مكرساً لحوار الثقافات، كما يأتي في إطار السنة الأوروبية والسنة الأورو- متوسطية للحوار بين الثقافات. وكان وزراء خارجية الأورو- متوسطي قد أنشؤوا في عام ٢٠٠٤ مؤسسة باسم «أناليند»، وهي غير حكومية مهمتها تحقيق التقارب في الثقافات بين شعوب أوروبة والمتوسط، وقد تحولت هذه المؤسسة سريعاً إلى شبكة ضخمة تضم نحو ألف وخمسمئة منظمة ملتزمة بتعزيز الحوار، وقد أشرت في الكلمة التي ألقيتها في المؤتمر إلى بعض إشكاليات التواصل بين الثقافتين الأوروبية والعربية الإسلامية، وهي المسكوت عنها في مفاصل الحوار، فقد كنت أقرأ البيانات التي تدعو إلى تعزيز الحوار، وأسمع الكلمات التي تدعو إليه، وأنظر إلى الدعوات المتلاحقة للاعتراف بالآخر، دون أن ألحظ مسميات المضامين، وأحسب أن عدم الإشارة إلى المواجع الحقيقية يجعل الحوار يدور على سطح الأفكار، ولا يدخل عمقها، حيث ستغلب اللغة الدبلوماسية المنمقة على الصراحة في تبادل الفكر، ومواجهة القضايا الساخنة.

وأهم القضايا الساخنة التي ينبغي أن يتم الحوار حولها هي الموقف من الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية وهي الواقعة على شاطئ المتوسط، حيث ينبغي أن يتطهر المتوسط (وهو الرابط الجغرافي في الشراكة) من الاحتلال والعنف والعنصرية وفكر إبادة الآخر وحصاره وتجويعه ومنعه من التواصل مع جيرانه، بل منعه من الحصول على الدواء والعلاج، وقد قرأت وأنا في اليونان خبراً عن زوجين فلسطينيين في غزة ماتا في الأسبوع الماضي بسبب قيام إسرائيل بمنعهما من الحصول على العلاج، وكان طبيعياً أن

نسأل أصدقاءنا الأوروبيين كيف يمكن أن نمارس الحوار وشعبنا في فلسطين يعاني فظاعة الحصار، فضلاً عن القتل اليومي وعن الدمار في العراق، وهو ما يتابعه العالم بأعصاب باردة، ودون أي موقف دولي جاد يقدم آليات عملية لإيقاف حالة العنف والتمزق التي نجمت عن الاحتلال، كما سيبدو الحوار شكلانياً إذا لم تتوصل الدول المتحالفة في حرب ضد الإرهاب إلى تعريف ثقافي وحضاري لمعنى المقاومة ولتمييزها عن الإرهاب، فقد زيف المحتلون معنى المقاومة، وقدموا مغالطة فكرية حين قالوا إنه لا يجوز تقسيم الإرهاب إلى إرهاب سيئ وآخر جيد، وهذه لعبة سفسطائية تتجاهل حق الشعوب في الدفاع عن حريتها وعن استقلالها، وهو حق كفلته كل المواثيق الدولية وكل الشرائع السماوية والوضعية، والتهرب الحاصل من إقامة مؤتمر لتعريف الإرهاب، يجعل الحوار ناقصاً وسيجعل بنيته هشة وشكلانية، ولاسيما أن كثيراً من الخلافات الحادثة بيننا نحن العرب، وبين دول يفترض أن تكون صديقة لنا هو الموقف المستجد لديها من المقاومة، فحين تُعتبر منظمة «حماس» و«حزب الله» على سبيل المثال لا الحصر منظمتين إرهابيتين، فإن كل حقائق التاريخ ينبغي أن يُعاد فيها النظر، وقد ذكرت الزملاء الوزراء في المؤتمر بأننا جميعاً نقدم الزهور لأضرحة ونصب الجندي المجهول بوصفه رمز المقاومة التي حققت الاستقلال والحرية لشعوبنا، فهل نناقض أنفسنا فنقدم له التحية والاحترام، ثم نصف من يقومون بذات الفعل المقاوم بأنهم إرهابيون؟ وسيبدو الأمل ضعيفاً بتحول البحر المتوسط إلى بحيرة محبة وتعاون وسلام كما نحلم، وكما دعونا منذ عقود، ما دامت الأساطيل العسكرية

والغواصات النووية تقف قبالة شواطئنا تهدد شعوبنا وتنذرها بالحروب، إننا نريد أن يرسل إلينا الغرب الشريك الكتب والموسيقى والأفلام السينمائية، لا أن يرسل الأساطيل والقوى المدمرة التي تهدد أمن شعوبنا ومستقبلها.

ويبدو من إشكاليات التواصل الراهنة ما تشهده بعض دول أوروبة من حملات معادية للعرب والمسلمين، حيث تبدو المواقف الرسمية دون الحد المقبول في مواجهة هذه الهجمة المنظمة من قبل الصهيونية، فهي ليست حملات عفوية، بل هي مفتعلة يقودها برنامج سياسي عند متطرفين يريدون إشاعة مشاعر العداء ضد العرب والمسلمين المقيمين في أوروبة، ونحن نعلم أن إسرائيل كانت تشكو من حملات معادية للسامية، وهي في حقيقتها كانت حملات معادية للاحتلال الإسرائيلي وممارساته ضد شعب فلسطين، ولاسيما حين قام شارون بسحق جنين، وبتدمير البيوت فوق رؤوس أصحابها، وحين نفذ خطة إبادة ضد الشعب الفلسطيني، يومها خرجت صيحات إنسانية من أوروبة تستنكر هذه الهمجية، بل إن استطلاعات الرأي عبرت عن قلق أوروبي شعبي من خطر إسرائيل على السلم الدولي، وقد وضعت إسرائيل ميزانية ضخمة أغرقت بها وسائل إعلام قابلة للبيع كي تحول الحملة المعادية لسلوكها غير الإنساني إلى هجمة على العرب والمسلمين، ومن يتذكر تفاصيل فتنة الحجاب في فرنسا، وفتنة الرسوم في الدانمرك يدرك أن وراء هذه المواقف والهجمات خططاً مدروسة لتوجيه الرأي العام، وستبدو الدعوة إلى الاعتراف الثقافي بالآخر منقوصة إن لم يتم الاعتراف بالدين الإسلامي، فتقديم صورة سيئة لنبي المسلمين في الصحافة الأوروبية والمتوسطية وفي الكتابات والفنون سيجعل الاعتراف بالآخر واحترام الخصوصية الثقافية

بعيد المنال ولا سبيل للوصول إليه، بل إنه سيدعو إلى التوتر وإلى الصدام الثقافي الذي تلهث الصهيونية كي تحرق البشرية في نيرانه.

إن أخطر ما ينبغي أن يواجهه الحوار الأورو- المتوسطي هو الموقف المستجد في بعض مناحي الثقافة الأوروبية من المهاجرين العرب والمسلمين في أوروبة، حيث تعلو دعوات المتطرفين لإشاعة روح الكراهية والتنابذ بين الثقافات.

لقد ذكرت زملائي الوزراء الحاضرين بأن العرب شركاء مؤسسون للحضارة في المتوسط، فمن سورية انطلق الفينيقيون وبنوا على شواطئ المتوسط مدنهم التي قدمت أولى الحضارات للبشرية، كما أن الأديان السماوية الثلاثة ولدت في أرضنا العربية، وحين جاء الإسلام تمت أضخم عملية شراكة حضارية تاريخية بين العرب وأوروبة، ماتزال تعبر عنها الآثار والشواهد الحية في جنوب إسبانيا حيث تجربة الأندلس الفريدة في التعايش بين الأديان والملل والنحل، وحيث الصورة المشرقة للإسلام الذي يعترف بكل ما سبقه من رسل وأديان وكتب سماوية، وما يزال إلى اليوم ينتظر منذ أكثر من ألف وأربعمئة عام اعترافاً مماثلاً.

وتبدو الإشارة ضرورية إلى ما يحدث أحياناً في أوروبة من استلهام ثقافي من الحروب الصليبية التي كانت عدواناً غير مبرر على العرب والمسلمين، وقد سمي هذا الاستلهام الراهن (زلات لسان) حيث ردده قادة غربيون كبار، ولكن النتائج العسكرية لهذه الزلات تجعل الشعوب العربية تخشى أن تكون الحروب الصليبية ما تزال ملهمة حقاً لقادة ومنظرين وسياسيين في الغرب، وقد أتيح لي أن أحضر بعض نشاطات هذا الاستلهام وسط أوروبة وكانت مفاجأتي ضخمة بما سمعت ورأيت.

إنني أثير هذه الإشكاليات القائمة، لأنني شديد الرغبة في تحقيق حوار جاد بين الثقافات في العالم كله، وليس فقط بين الاتحاد الأوروبي وبين شعوب جنوب أو شرق المتوسط، ولن يصل هذا الحوار إلى غاياته النبيلة ما لم ينته الاحتلال الاستيطاني الذي ينتمي إلى عصور متخلفة، وما لم تتوقف إسرائيل عن سلوكها العنصري، وما لم تتحرر الأرض العربية المحتلة وفق ما نصت عليه الشرعية الدولية، وهذا لا يعني أن نتوقف عن الحوار الراهن، فنحن مشاركون مؤسسون فيه، ولكننا نذكر حكماء أوروبة وعقلاءها بأننا أصحاب حق فيما ندعو إليه، ونحن الذين بادرنا إلى إطلاق الدعوة إلى **الحوار لمواجهة** من كانوا يروجون لصراع الحضارات ونهاية **التاريخ**.

كلمة العدد

عسر هضم ثقافي

د. علي القيّم
رئيس التحرير

الاحتجاج والتعبير عن عدم الرضا، سمة من سمات عصرنا الحالي.. لقد أصبحنا نعاني من عسر هضم ثقافي.. تعطّلت لدينا وظيفة العقل، وأصبحنا نسأل أنفسنا: ما العمل إزاء تشويه دور العقل؟! فمنذ عقود زمنية عديدة يتردد هذا السؤال في كل مناسبة.. أكثر مفكري العالم طرحوه دون جواب.. الثقافة في العالم أجمع تتنفس في صعوبة، فالكمائن تنصب

لها عند كل منحى.. ثمة تجويف لدورها، ترى هل تغيّر هدف الثقافة؟ لا أعتقد ذلك، فالهدف منها تهذيب الفرد وتقريب الحضارات.. الثقافة كما يقول الأديب وضاح الحلو: «هي تنسيق وتحليل وطرح أسئلة حول الوجود البشري والإلهي، وكيفية ائتلاف هذه العناصر، قديماً منذ الحضارة الفرعونية كانت الثقافة تُعنى بتربية الناشئة، وفي اليونان القديمة لعبت مدرسة إسبارطة دوراً في التربية القتالية والجسدية، ومدرسة أثينا في التربية الفكرية والقيادية والثقافية، حتى بوجهها القديم، لم تتناحر، تناحرت المصالح الاقتصادية»..

في عالم اليوم لعبت «العولمة» دوراً كبيراً في تطويع الشعوب، وإخضاعها وطمس هوياتها، وحولتها إلى مساحات وامتدادات استهلاكية، وأعلن المشروع الفكري الرأسمالي الأمريكي عن نفسه بكل صفاقة وتجبّر وصلافة وانعدام إنسانية، وقامت ثقافة «العولمة» بدورها الذي أسقط الكل لمصلحة الجزء، وتهديم أسس الحضارات البشرية تحت شعار «الرجل الأبيض يمدّن العالم» وسادت ثقافة الغربة والاغتراب والارتهان والاستلاب، والتغريب عن الهوية الأصيلة.. وفعلت هذه السياسة البغيضة دورها في استشراء الانغلاق، وتفشي الجهل، وهيمنة ضيق الأفق على العقول..

إن الاحتجاج وسياسة عسر الهضم الثقافي، أدّت إلى تعطّل وظيفة العقل، وإلى الانغلاق والجهل وضيق الأفق.. الانغلاق أدى إلى طمس البصيرة، وسد منافذ الفكر السليم، والجهل أدى إلى حجب الحقائق عن العقول، وأوقعنا في المزالق والمهالك، وخلق الأوهام في عقولنا، وضيق الأفق حال دون الرؤية السليمة إلى الأمور، ومنعنا من استشراف آفاق المستقبل..

الاحتجاج والانغلاق قادونا، بشكل أو بآخر، إلى الانشداد إلى الماضي، وتكاد الإحالة إلى الماضي تطال كل ميادين حياتنا من الثقافة إلى العلوم إلى الاقتصاد والاجتماع، ويمثّل الاعتداد بالذات أحد أمراض الثقافة العربية، حيث يطغى على العقل العربي جنون امتلاك الحقيقة والرأي الصواب وريا أرض اشتدي ما حدا قدّي»، ويترافق مع هذا المرض سمة تتصل بسيادة ثقافة التقليد وغلبة النقل على العقل، والعجز عن تصور الجديد وغير المألوف في التراث مما يجعل ثقافتنا، بشكل عام، عاجزة عن تمثّل الحداثة الراهنة، وذلك لانشدادها إلى قياس الحاضر على الماضي، مع الإشارة إلى أن العودة اللاتاريخية إلى الماضي والإقامة فيه، منعتنا من رؤية الإيجابي في هذا الماضي للإفادة منه واستلهامه مجدداً، ووضع ما بات خارج الزمن، جانباً بصفته تعبيراً عن مرحلة محددة من التاريخ العربي، يتسبب التمسك بها، بإعاقات تمنع مسار التقدم وتعرقله.

❁ ❁ ❁

لقد أثرت سياسة «العولمة» بالتعاون مع الإقامة في الماضي ثقافياً على درجة الإبداع والخلق في المجالات الثقافية والأدبية والفنية والعلمية، وهذا ما يفسّر حالة القحط والإحباط والعجز الثقافي التي نعيشها في عصرنا الحالي، حيث أصبحنا نعفي أنفسنا من عناء البحث، عبر استلهام الماضي سواء كان فلسفياً أم علمياً أم أدبياً، وإذا ما أثيرت قضايا وأسئلة فإنها تأتي بعد أن يكون الزمن قد تجاوزها وطرح تحديات جديدة، ويفسّر هذا الوضع عدم قدرة العقل العربي اللحاق بالحداثة، وبإحداث حد من القطيعة مع التراث والماضي واستيعابه

وغربلته بما يسمح بمواكبة الحاضر، وجاء استعصاء الحداثة بمكوناتها المتعددة، ليؤكد أن ما تعرفه المجتمعات العربية ليس سوى تحديث مقطوع الجذور عن الخلفية الفكرية التي أنتجته، لذلك ليس غريباً أن نجد نسبة كبيرة من المثقفين العرب يفتشون عن أجوبة على أسئلة صعبة في ثنايا مؤلفات مفكري الماضي..

انهيار «الإيديولوجيات» بدأ في القرن العشرين، وبلغ منتهاه في آخر القرن نفسه.. لقد ظنّ كثيرون أن انتشار العقل والعلم هو الضامن للسلام بين الشعوب والأمم في العصر الحديث، وجاءت الأحداث التي توالت على مدار النصف الأول من القرن العشرين لتكشف الوجه الحقيقي للاستعمار بصفته إكراهاً واستعباداً للشعوب، وبفعل ما حدث اتجه كثير من المثقفين في العالم إلى مراجعة فكرة الحداثة والتقدم، ووصل صدى إعلان «ميشال فوكو» عن موت الإنسان إلى بعض مثقفينا، فعملوا على إبراز التراث لنقد الحداثة.. لقد نشأت آمال كبرى كان لها ما يبررها بالنظر إلى الظروف التي ميزّت منتصف القرن العشرين، ولكن «العولمة» قضت على تلك الآمال والأحلام..

ويرى الباحث محمد الحداد للخروج من هذا الواقع.. واقع الحلم بالإيديولوجيات التي تفتح أمامنا أبواب المستحيل، علينا أن نكون أكثر تواضعاً فنعمل على ما يلي:

أولاً: استئناف عملية التعريب للمعارف الكونية، بدل الزعم بتقديم البدائل عنها، وسندرك آنذاك الهوة التي تفصلنا عن تلك المعارف، والعسر الذي يواجهنا من ناحية تطويع لغتنا وأساليبنا للخوض في قضايا العالم الحديث،

ثانياً: استئناف تحقيق التراث بدل توظيفه (هذا ما تقوم به وزارة الثقافة من خلال عمل مديرية إحياء ونشر التراث العربي) وسندرك آنذاك عسر التحقيق، ونفهم المسافة التي تفصل بينه وبين شواغلنا المعاصرة.

ثالثاً: فتح فضاء للحوار، لا يكون مضمونه التبشير بالحقائق المطلقة، بل البحث عن وفاق أدنى في القضايا الخلافية ذات البعد العلمي المشترك.

بعبارة أخرى، نحن نحتاج إلى اختبار قدراتنا على الفهم من خلال التعريب والتحقيق، وعلى اختبار قدراتنا على الاقتراح والإقناع من خلال الحوار، وليس من الهيّن على المثقف العربي الذي عاش طويلاً على أوهام الزعامة والتبشير أن يقبل بالتحوّل إلى دور المتدرب، لكن مهما بدا له هذا الدور مخلّاً بكرامته المتضخمة فإنه أرحم من أن يواصل ارتداء لبوس أوسع من حجمه، وأن يواصل سياسة الاحتجاج والتعبير عن عدم الرضا.

❁ ❁ ❁

في شهر تشرين الأول (أكتوبر) من عام ٢٠٠٥م، وقّعت في مقر المنظمّة العالمية للتربية والعلوم والثقافة، في باريس، (١٤٨) دولة -باستثناء الولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل- على اتفاقية «التنوّع الثقافي» التي تؤكد على حق الدول في حماية منتوجها الثقافي ودعمه، وعدم تعريض ثقافتها لخطر الذوبان والانقراض، وكان لي شرف المشاركة والمناقشة في إقرار هذه الاتفاقية التي نشأت وتبلورت بنودها من كون المنتوج الثقافي يحمل محتوى حضارياً لصيقاً بقضية الهوية، فهو ليس محايداً لغيره من السلع الثقافية، بل يحمل ويروّج للثقافة التي صدر عنها، ومن

هنا استشعر الجميع أن فتح الأبواب أمام المنتجات الثقافية المهيمنة، من دون اكتساب تنافسيّة عالية، من شأنه أن ينعكس على الثقافة الوطنية لكل بلد، وهذا ما فعلته «العولمة» على ثقافات الشعوب والأمم التي سعت على انتزاع القيم من أصلها العلوي، وإلحاقها بالمجال الثقافي في العالم، وفي هذا التحويل نوع من المصادرة لتاريخ الحضارة الإنسانية عموماً، وخلق ثقافة عالمية تعلي القوي وتقلل من أهمية الفقير، مما خلق حالة من الإحباط والألم في نفوس المثقفين العرب، ولا يخفى على أحد أن هذه الحالة ليست ناجمة فقط علن «آثار العولمة» بل أيضاً عن معايشة تاريخية طويلة للتخلف والعجز والتهميش والاستلاب الفكري والحضاري..

إن المثقفين العرب، الذين يعيشون منذ عقود زمنية عديدة، حالة «عسر هضم ثقافي» تتفاعل في ذاكرتهم الجماعية، بقوة شديدة مشاعر الانتماء إلى جزء من العالم المتميز (وطنهم العربي، مهد الحضارات والأديان والفكر والفلسفة والعلوم والابتكارات، ومنطقتهم ذات أهمية استراتيجية بالغة، تختزن أكبر احتياطي للطاقة) وهذا ما كان من المفروض أن يمنحهم مكانة مرموقة في العالم، بالإضافة إلى ضمان انتعاش وازدهار اقتصادي، لم يروه مطلقاً، لأنه بقي خارج إرادتهم، ولاقدرة لهم على التأثير والاستفادة منه.. كل هذا ضاعف من شعورهم بالهامشية والإحباط والحرمان، وقد انعكس هذا في كتاباتهم وتحليلاتهم ودراساتهم وأدبياتهم..

لقد ثبت علمياً وفكرياً أن الثقافة لن يكون لها أثر إبداعي مؤثر وفاعل إلا

بقدر ما تستطيع فيه أمتنا العربية كسر الانكسار المفروض علينا من جراء كواكب الحصار الاستراتيجي الخارجي، ونهب ناتج النفط والإنتاج العربي، وعندما يستطيع العرب القيام يصبح لثقافتنا العربية مستقبل زاهر..

العالم الذي يسعى إلى التحرر والتقدم، بدأ مرحلة تغيير متسارعة، في الصين والهند وشرقي آسيا يصاغ العالم الجديد من أولوية الجماعة (الأمة، الأسرة، الإقليم، المؤسسات الإنتاجية والاجتماعية..) وبالتالي التضامن -في مقابل- تأكيد الفرد، وجعل الفردانية غاية المجتمعات الإنسانية، وتأكيد مفهوم الإنسانية والاجتماعية، وتأكيد مكانة القيم الأخلاقية والفلسفية والتمسك بالاستقرار واستمرارية السلطة المجتمعية في قلب الأمة..

أمام هذا التحرك الهائل في وقتنا الراهن، من أين يبدأ اجتهادنا الثقافي والفكري؟ حول هذا الموضوع يقول المفكر الدكتور أنور عبد الملك: «على أمتنا العربية أن تتجه بكل ما تملك من قوة إلى تحقيق مستوى متقدم من الفعالية لوحدتها، بحيث تستطيع أن تتقدم للحاق بركب نهضة آسيا، وهذه دعوة يمكن أن تلحق بمشروع نهضة الشرق الحضاري، وكذا أن تلبي مطالب الحداثة، مع الحفاظ على الخصوصية الحضارية والثقافية والقومية..

إن أمتنا العربية إذ تسعى إلى إدراك محاور تحرك ومعاني عملية صياغة العالم الجديد، أصبح لزاماً عليها أن تنهج طريق الفكر التساؤلي، دون الجمود والشكلية، والسعي إلى الوصفات السهلة، وبطبيعة الأمر عليها أن تؤكد أن تاريخية النظرة إلى المستقبل تتضافر مع الموقف الفكري والتساؤلي، ولن يحسم مستقبل الثقافة

في أمتنا العربية إلا العمل القومي -دولاً وشعوباً- للتحرر واستقلال القرار وفعالية الأداء».

إننا نحتاج أكثر من أي وقت مضى إلى مراجعة تاريخنا وتراثنا بما يسمح بالإفادة مما هو حي فيه، وتجاوز ما تقادمه الزمن، وتشكل معركة النقد أحد الشروط الأساسية لتجديد الثقافة العربية وللخروج من حالة «عسر الهضم» التي نعيشها، بما يتناسب مع معطيات العصر الراهن وتحدياته الكبيرة.

الدراسات والبحوث



قيدار تخفي أصنامها عن أعين الآشوريين

د. علي أبو عساف (*)

قيدار قبيلة كبيرة وصفها الآشوريون بأنها عربية كانت منازلها في بلاد الشام الجنوبية والبادية الشامية وتعدّ من عرب الشمال وهي في المصادر العربية القديرات ويعود تاريخها إلى النصف الأول من القرن الأول ق.م كما سنرى.

حالما تصدى آرام دمشق بقيادة برهد (٨٦٥-٨٤٢)ق.م للمشروع الآشوري الذي يهدف إلى جعل المشرق العربي تحت حكم ملوك آشور تحالف جنديبو شيخ العرب معه وشارك ألف جمال (=هجان) من قواته بمعركة حسب

(*) باحث ومدير عام آثار سابق (سوري).

(**) العمل الفني: الفنان محمد علي.

الرواية الآشورية فرقر عام ٨٥٣ق.م أي في السنة السادسة لحكم سلمانصر الثالث (٨٥٩-٨٢٧)ق.م وربما كان جنديبو من أتباع ملك دمشق برهدد الأول الذي مد سلطانه على معظم مناطق بلاد الشام الجنوبية وصمد في تصديه للمشروع الآشوري وفي عام ٨٤١ق.م عاود سلمانصر الهجوم على دمشق ولم تذكر الوثائق الآشورية شيئاً عن جنديبو أو عشيرته ربما لأنه كان قد أصبح هو وعشيرته جزءاً من مملكة دمشق وفي عهد خزائيل ٨٤٢-٨٠٥ق.م ملك دمشق غزا الملك إياه دمشق وحوران عام ٨٤١ق.م ولم يرد ذكر للعرب مما يؤيد وجهة نظرنا في أن حوران كانت جزءاً من مملكة دمشق وفي آخر غزوة له لدمشق عام ٨٣٨ق.م ذكر أنه دمر مدن خزائيل في حوران التي كانت جزءاً هاماً من مملكة دمشق ولم يذكر شيئاً عن سكانها مما لايجعل مجالاً للشك أن حوران كانت الجزء الهام من مملكة دمشق الآرامية[1]

لم يتوقف ملوك آشور عن تكرار محاولاتهم تنفيذ مشروعهم بعد وفاة سلما نصر الثالث إلا إذا صادفتهم بعض المصاعب الداخلية ففي عهد هددنيراري الثالث ٨٢٠-٧٣٨ق.م استأنف الآشوريون غزو بلاد الشام وضيقوا الخناق على حكامها في المدن الساحلية والداخلية وأجبروا على دفع الجزية ولم يذكر شيئاً عن قيدار أو العرب عامة فهم إما أن يكونوا قد خضعوا لسلطة آشور أو أنهم ارتدوا مؤقتاً داخل البادية فتجنبوا الصدام وعلى أية حال تبقى تبعيتهم لمملكة دمشق خارج نطاق الشك .

كان تجلات فلصر الثالث ٧٤٤-٧٢٧ق.م تواقاً إلى تحقيق طموحات آشور في حكم المشرق وأكثر ملوكها عنفاً وقسوة وزاد في هاتين الناحيتين على سلمانصر الثالث وبعد مرور أكثر من مئة عام على آخر غزوة قام بها هذا الأخير على دمشق عام ٨٣٨ق.م

تابع تجلات فلصر حملاته على بلاد الشام ومنها دمشق بطبيعة الأمور وذكر أن ملكها كان وقتذاك رحيانو نحو ٧٥٠-٧٣٢ق.م الذي دفع في الأعوام ٧٤٣و٧٣٥و٧٣٨ ق.م الجزية للآشوريين وأخيراً وفي عام ٧٣٣-٧٣٢ق.م لبى على الأرجح تجلات فلصر الثالث نداء الاستغاثة الذي أطلقه ملك يهودا آخاز طالباً النجدة ضد تحالف ملك دمشق رحيانو وملك إسرائيل فقح اللذان هددا جيروسليم قصد إزاحة آخاز عن العرش.

حاصر تجلات فلصر الثالث دمشق ثم دخلها وحولها إلى ولاية آشورية وجعل من مناطقها أيضاً ولايات آشورية نذكر منها على سبيل المثال حوران ومركزها درعا[٢] وعند هذا التاريخ دخلت المنطقة وبالتحديد مناطق مملكة آرام دمشق مرحلة جديدة في تاريخها فقد آلت إدارة البلاد وحكمها إلى ولاة آشوريين يعاونهم على الأرجح شيوخ المنطقة يطبقون نظم الإدارة الآشورية المركزية التي تختلف عن نظم الإدارة الآرامية اللامركزية التي فيها أيضاً نفوذ قوي لشيوخ العشائر المنضوية تحت لواء المملكة وبنفس الوقت تخلخلت التركيبة الاجتماعية للسكان فقد هُجر من هُجر وهرب من هرب وتحول بعض البدو إلى حضر وخاصةً في حوران وعلى الأخص في منطقة اللجاه والسهول الممتدة إلى الشرق منها. وربما أيضاً انفلت زمام الأمن قليلاً في مناطق بلاد الشام الجنوبية وتغيرت أدوار العشائر بعد أن كانت خاضعة لسلطة دمشق ومملكة آرام فيها فوصل النفوذ الآشوري إلى واحة التيماء حيث سهل لأفراد القبائل الانتشار في المناطق الحضرية بعد أن أضعف الغزو الآشوري ادوم وموآب وعمون وأجبر ملوكها على دفع الجزية.

يبدو أن القبائل العربية في بلاد الشام قد وجدت نفسها وجهاً لوجه أمام تجلات فلصر الثالث بعد أن حيدت بقية ممالك بلاد الشام الجنوبية واضمحلت مقاومتها فكان عليها إما الاستسلام ودفع الجزية فاختارت الملكة زبيبة دفع الجزية بينما فضلت الملكة شمشي الحرب الذي شب بين الطرفين عام ٧٣٦ق.م انهزمت على أثرها شمشي إلى بلاد بازو الصحراوية العديمة المياه والتي تقع على الأرجح في الجزء الشمالي الشرقي من المملكة العربية السعودية. ومما يؤكد هذا الاحتمال أن الآشوريين زحفوا غرباً كما يقولون فوصلوا التيماء فدمروها مع غيرها من المحطات وغنموا التوابل والبهارات والذهب والفضة

وفي عهد سرجون الثاني ٧٢١-٧٠٥ق.م أُلزم العرب وخاصة في التيماء وضواحيها على دفع الجزية أيضاً ولم يتغير الوضع ابان عهد سن حيرب ٧٠٤-٦٨١ق.م فقد استمر النهج الآشوري في ارغام بيت عمون وموآب وآدوم وجميع ملوك مدن بلاد الشام الجنوبية على دفع الجزية لآشور وكان لسياسة دفع الجزية الأثر الكبير في إضعاف سلطة شيوخ تلك البلاد الذين اضطروا إلى جباية الضرائب من الناس لتأمين دفع الجزية وهذا بدوره أثر في الأحوال

الاقتصادية للمجتمعات التي قلقت على مستقبلها وحارت في أمر إيجاد الفرج الذي لم يأت أيضاً في عهد اسرحدون ٦٨٠-٦٦٩ق.م ففي عهده استمر أيضاً غزو بلاد الشام وأخذ الجزية من حكامها وإلى جانب هذا كله أولى الأطراف الشمالية من بلاد الحجاز ونجد المتاخمة للبادية الشامية الاهتمام الأكبر من اهتمام سلفيه سرجون وسنحيريب فقد ذكر هذا الملك أن والده سنحيريب قد سلب من الدوماتو(دومة الجندل) ممتلكات الناس وأصنامهم وسبى اسكلاتو ملكة العرب فدبت النخوة في نفس خزائيل ملك العرب فاغتنم فرصة وفاة سنحيريب وجلوس أسرحدون على عرش آشور فوفد إلى نينوى محملاً بالهدايا الكبيرة ومثل أمام اسرحدون وأعاد إليه أصنام الأرباب التالية بعد أن أصلح ماأصابها من تلف: صنم عشر سمين أي عشتار/عشتار



السماء وتذكرنا صيغة اسمها بصيغة اسم الرب بعل شمين:صنم دي وصنم نوحي ورولديو وابيريلو وعتر قوروما أرباب العرب، ولم يعدها له إلابعد أن نقش فيها (آشور هو الأعلى).

وجاء في رواية آشور بانيبال عن الحادثة أن تيل عونو راهبة دلبان أي راهبة الربة عشتار سامين قد أهداها خزائيل إلى سن

حيريب الذي أعاده إلى العرش وأعادها هي أيضاً وعاد الجميع إلى بلادهم وفسر أهل دوماتا ما حلَّ بهم على أنها لعنة الآلهة حلَّت بهم جراء تقصيرهم في واجباتهم نحوها.

ليس هذا وحسب بل عيَّن الفتاة تَرْبو التي تربت في بلاط سن حيرب ملكة عليهم فعادت هي وأربابها إلى بلادها وفرض عليهم مزيداً من الجزية.

ولما قضى خزاأيل نحبه عيّن اسرحدون ياتا/ياتع على العرش خلفاً لوالده وفرض عليه مزيداً من الجزية.

لم يعترف الشيخ وهب بحق ياتا/ياتع (ومعنى الكلمة اللعبة أو الدمية) في عرش قيدار وخضوعه المطلق للآشوريين فثار عليه وحشد ضده القبائل العربية، إلا أن ياتع قد استنجد بالآشوريين الذين هبوا لمساعدته وقضوا على وهب وأعوانه، فنشأت عن ذلك الفرقة في صفوف قيدار وعدم قدرتها على ضبط الوضع الأمني والسياسي ودفع الجزية، فثار ياتع على سيده اسر حدون للتغلب على هذه الأوضاع السيئة في البلاد غير أنه انهزم أمامه، ونقل الآشوريين مرة أخرى الأصنام إلى نينوى ولم يذكروا أنهم أخذوا شيئاً آخر غير الأصنام، وهنا يحق لنا أن نتساءل لماذا الأصنام؟ ربما لأن مصادرتها هي الإهانة الأعظم لقيدار.

أصبح العداء بين قيدار وآشور مستحكماً والتنافس على السلطة في بلاد الشام الجنوبية أقوى وأشد وكل طرف يسعى لاقتناص الفرص ومهاجمة الطرف الآخر أو استرضائه.

فلما جلس على عرش آشور الابن المدلل لأسر حدون وهو آشور بانيبال ٦٦٨-٦٣٣ق.م أعاد الأصنام إلى يانع واستحلفه أن يبق مخلصاً لا يساعد أحداً ضده وربما كان هدف آشور بانيبال هو إبعاد قيدار عن أي نزاع ينشب بينه وبين أخيه شمش شوم أوكين الذي وضعه أبوه أسرحدون على عرش بابل، على أمل إرضاء حزبي الأخوين.

وقع المحذور فتمرد شمش شوم أوكين على أخيه، عندها وكما تقول الوثائق الآشورية انحاز ياتع ملك قيدار إلى جانب الأخ الشيطان المتمرد فجهز جيشاً أوكل قيادته إلى أبي ياتع أحد شيوخ قيدار وعامو بن تعري سارا به إلى بابل عبر البادية الشامية بلا ماء ولاكلأ. بينما جعل ياتع اهتمامه ينصب على إثارة النخوة في رؤوس شيوخ قيدار وجمعهم حوله لطرد الآشوريين من البلاد، والواقع إن قيدار كانت تقف إلى

جانب بابل ضد آشور على الدوام تمدها بالقوات كما في هذه المرة نجحت خطة ياتع في جمع أفراد القبائل ضد آشور وأخذ يهاجم المراكز الآشورية من حماه إلى دمشق فحوران وعمون وموآب وأدوم.

انتصر آشور بانيبال على أخيه في بابل وتفرغ إلى مهاجمة ياتع فطارده في جميع المناطق التي فر إليها حتى وصل إلى بلاد نباياتي (ربما بلاد النبط) وكان على رأس السلطة فيها نتنو (راجع ما سبق الذي كتب اسمه بصيغة آرامية-نبطية) فأحجم عن حمايته خوفاً من بطش آشور وانتقامها من بلاده التي يجمع الباحثون على أنها في منطقة تبوك وذلك بالاستناد إلى رسالة ضابط بابلي كانت رداً على سؤال البلاط الآشوري له عن أحوال العرب فأجاب: عندما خرجت القافلة من نباياتا سطا عليها فلان من عشيرة مساع فقتله رجال القافلة، ومساع هي بجوار التيماء في بلاد نباياتا.

وأخيراً سُلّم ياتع إلى آشور بانيبال الذي أمعن في احتقاره والاستهزاء به وفي هذه الأثناء جلس على عرش قيدار ياتع بن بيرداد بن خزاأيل الذي أعلن خضوعه وتبعيته لآشور[٢]

وهنا يحسن بنا التوقف عند هذه الأخبار والوضع السياسي العام الذي نشأ بعد سقوط مملكة دمشق واستمرار الغزو الآشوري لبلاد الشام الجنوبية وإثقال كاهل حكامها بالجزية.

لقد نشأ عن سقوط أقوى مملكة في بلاد الشام الجنوبية وهي آرام دمشق تفسخ في وحدتها السياسية أفضى إلى قيام عصبيات قبلية دانت للآشوريين طالما ظلوا السلطة الأقوى في البلاد وتسبب الغزو الآشوري المتكرر لفلسطين وعمون وموآب وأدوم في إضعاف قوة هذه الممالك وتفكك مجتمعاتها وعدم قدرتها على صد البدو الأعراب ومنعهم من النفوذ إلى مناطقهم وخاصة القبائل العربية وعلى رأسها قيدار التي كان لها وجودها في بلاد الشام الجنوبية منذ القرن التاسع ق.م فسعت إلى سد الفراغ في المنطقة والتصدي للمشروع الآشوري الذي أصبح على أبواب مراكزهم التجارية في التيماء والعلا ودومة الجندل بعد أن سقطت دمشق، وربما كان الغزو الآشوري لهم في عهد الملكين سنحريب وأسرحدون ونهب ثرواتهم ومصادرة أصنامهم شيئاً من الحرب الاستباقية تقضي على تعاظم نفوذهم في مهده وتنذرهم بسوء العواقب إن هم تململوا ضد آشور

ضمت قيدار مجموعة قبائل في بلاد الشام الجنوبية يحكمها شيوخ فإلى جانب ياتع ابن بيرداد كان شيخ آخر هو عمولادي في قيدار تتطلع للآشوريين ولم يستسلم ويخضع لهم إنما تمرد عليهم وهاجم أتباعهم وأعوانهم غير أن مصيره كان مشابهاً لمصير من سبقه فأسر حياً هو وزوج ياتع الدية/أدية ونقلوا إلى نينوى.

هذا في بلاد الشام أما في بابل فقد هزمت تجريدة قيدار وقضى عليها الجوع والعطش وتمكن من بقي منها حياً الافلات من قبضة آشور والعودة إلى بلاد الشام حيث عادت عشائر قيدار من تدمر وحتى الضمير وتمردت على آشور.

قطع الجيش الآشوري البادية من الفرات حتى يرك إلى الشمال من تدمر حيث وقعت المعركة بين أتباع الرية عشتار سمين من قيدار ونبايات وآشور. ويذكرنا اسم الرية باسم بعل شمين كماذكرنا فردت قوات قيدار ولاحقهم الآشوريين إلى أزالا=نزلا أي القريتين فهزموا أيضاً وفروا مع قطعانهم عابرين الجبال إلى يبرود ومن هنا تابعوا الرحيل نحو دمشق فأتتهم النجدة من ياتع بن بيرداد ملك قيدار الذي انضم إلى الرحيل فاتجهوا جميعاً نحو خلخلتي =خلخلة على الطرف الشرقي للجاه حوالي ٣٥كم إلى الشمال من السويداء. فر أفراد العشائر إلى اللجاه واحتموا بين شقوف الحمم البركانية وإلى سلسلة الجبال ليحتموا في شعابها ومنهم أيضاً من ركبوا الجمال مولين الأدبار نحو البادية. لاحقهم الجيش الآشوري ومنع عنهم المياه فشربوا الدم والمياه القذرة بدلاً من مياه الينابيع وحوصروا في الأودية والشعاب إلى أن استسلموا فسيقوا مع قطعان الجمال والماعز والغنم والأبقار إلى نينوى. ولما سمع ياتع وأعوانه المختبؤون في المعبد بالأهوال والإرهاب الذي حلَّ بأتباعه خرجوا من المعبد واستسلموا ورحلوا إلى نينوى بعد أن أذاقهم الجند أصناف العذاب والإهانات.

والمهم فيما يتعلق بموضوعنا هذا أن الوثائق الآشورية لم تذكر شيئاً عن سلب أصنام قيدار كما فعلوا في المرات السابقة رغم أنهم أسهبوا في ذكر الغنائم مثل قطعان الحيوانات الأليفة والذهب والفضة والأدوات والمواعين الجلدية والحلي---إلخ فلماذا يا ترى؟!

وقعت المعركة الفاصلة بين قيدار والآشوريين في سهول خلخلة على أطراف اللجاه الشرقية في بقعة تتوسط منازل قيدار

من تدمر وحتى التيماء الشهيرة بخصوبة أراضيها وكثرة آبارها وطيب مراعيها وكانت الأراضي الممتدة إلى الشمال منها وحتى تدمر قد أخضعها الآشوريين وفر منها سكانها حاملين معهم كل ما يملكون.

أما إلى الجنوب من مكان المعركة من شهبا بمحافظة السويداء عبر حوران وبلاد عمون ومؤآب وأدوم ووادي السرحان حتى التيماء فلم يذكر الآشوريون شيئاً عما حلّ بهذه البلاد في عهد آشور بانيبال ويبدو أن وقود نيران حرب الآشوريين على قيدار كانت عشائرها الشمالية على وجه الخصوص التي لحقت بها الهزيمة فارتد ما بقي منها نحو الجنوب واكتفى الآشوريون بهذا النصر الذي تم قبيل نهاية حكم آشور بانيبال.

يجمع الباحثون في حضارة المنطقة على أن قبائل القديرات قد لعبت الدور البارز مع آرام دمشق في ثقافات بلاد الشام الجنوبية إبان الألف الأول ق.م وذلك قبل انتقال السيادة إلى النبط. وما من دراسة تناولت المناطق الشمالية من الحجاز ونجد والجنوبية من بلاد الشام إبان الألف الأول ق.م إلا وأشادت بما قاموا به من نشاط ثقافي متميز بهذه المناطق وخاصة في الدور البابلي الحديث ٦٣٠-٥٣٩ق.م والدور الأخميني ٥٣٩-٣٣٢ق.م وقد اكتشفت أهم آثارهم في سيناء والنقب[٤].

أما في سورية فقد قامت بعثة سورية فرنسية مشتركة عام ١٩٩٧ بالتنقيب في موقع خربة مساكب على بعد ٣كم شمال شرق مدينة السويداء جنوبي الطريق القديم الممتد بين سيع والسويداء وقد اختار لها أهلها بقعة صخرية في وسط حراج السنديان التي تكسو السفح الغربي لجبل حوران وظلت بعد خرابها المشتى المفضل لدى بدو جبل حوران في العهد العثماني لتوفر المياه فيها والحطب للتدفئة في فصل الشتاء وأوراق شجر السنديان وثمار البلوط علفاً للماعز. وقد نقلت حجارتها وخاصة المزوقة إلى القرى المجاورة واستخدمت في البناء.

عملت البعثة في الموقع خلال عامي ١٩٩٧و١٩٩٨وكان قد سبقهم إليها المغفلون الذين ينقبون عن الآثار وسبرت عدة أماكن من الخربة وكشفت على معبد تجدد عدة مرات كان آخرها في العصر الهلنستي وهو من الطراز المعروف في بلاد الشام الجنوبية ويحوي المصلى والباحة أمامه مع البوابة الأجمل وما يهمنا هنا هو أن في الباحة أمام المصلى عثر على مذبح على شكل متوازي

المستطيلات تقريباً طول ضلعه ٢,١م تقريباً وارتفاعه ٤٠سم انتصب فوق بلاطة منحوتة في أعلاه تجويف دائري قطره ٦٠سم وعمقه ٣سم تتجمع فيه دماء الذبائح، وكشف خلفه على طميرة كانت مسقوفة ببلاطات منحوتة شبيهة بالبلاطة التي مازالت تحت المذبح وقد عاث فيها اللصوص خراباً وتشويهاً وعثر فيها على عشرين شاهدة منحوتة ومزوقة ومجموعة من التماثيل البشرية عددها أربعة وتمثال عجل لا مثيل لها في بلاد الشام، أسلوب النحت رمزي ظلي والأحجام صغيرة بل صغيرة جداً يمكن نقلها بسهولة من مكان إلى آخر. حار المكتشفون في تأريخها على نحو صحيح، إنما أرخت أقدم مرحلة في بناء المعبد في القرن السادس ق.م.

بقي هذا الاكتشاف الأوحد والأهم في جنوبي سورية حتى عام ٢٠٠٥عندما أجرينا موسم التنقيب الثالث في موقع دبة بريكة إلى الشمال من مدينة السويداء حوالي ١٢كم أي ليس بعيداً عن خربة مساكب .

وتل الدبة أطلال مدينة قديمة في وسط سهل خصيب تعود بداياتها إلى الألف الثالث ق.م على أقل تقدير وقد سكنها الأنباط في القرن الأول ق.م وتركوا فيها خمس وحدات معمارية للإدارة والسكن تتوزع على سطح التل تترك بينها فراغات واسعة تصلح لنزول القوافل التجارية، والتل على الطريق العام من بصرى إلى السويداء فدمشق ويقرب نبع ماء غزير. وقد لاحظنا أثناء العمل في التل ويقرب الوحدة المعمارية الرابعة مبنى يختلف في مخططه عن المباني النبطية وقد بني أيضاً بحجارة صغيرة نسبياً أقل حجماً من أقرانها في المباني النبطية، ويتألف من مصلى في الغرب ينفتح بابه نحو الشرق إلى باحة تمتد أمامه إلى مسافة ثلاثين متراً وفي زاويتها الشمالية الشرقية حجرة تخديم للمعبد. ليس هذا وحسب بل تملكتنا الدهشة حينما شاهدنا في الباحة كتلتين حجرتين منحوتتين على شكل متوازي المستطيلات وفي مكانيهما، الأولى قرب الزاوية الشمالية الشرقية للمصلى والثانية في وسط الباحة تقريباً قرب الزاوية الجنوبية الغربية لحجرة التخديم التي تفي بغرض خدمة المعبد. وفي أعلى كل كتلة تجويف ينتهي إلى ميزاب يتلقى دماء الذبائح الذي يسيل عبر الميزاب فأوحى لنا هذا الشكل أن الكتلتين الحجريتين مذبحان وأن المبنى بأكمله هو معبد .

وقفنا أمام المذبحين ننشد لهما قرائن

وحسب معلوماتي ليس لهما صنوان في بلاد الشام الجنوبية إلا في مساكب زد على ذلك أنني لا أعرف في الثقافة الآرامية ولا في المدن الساحلية لبلاد الشام وفلسطين مذابح مشابهة. لقد غمرت نفوسنا الأفراح وقوّت من تخميناتنا في خضوع الموقعين مساكب وتل الدبة لثقافة واحدة.

عندما اكتشفنا الطميرة خلف المذبح الثاني في وسط الباحة وهي عبارة عن محل على شكل زاوية حادة رأسها ملاصق لزاوية حجرة التخديم الشمالية الغربية وفتحتها نحو الجنوب وهي مبلطة ببلاطات منحوتة صفت بانتظام لتشكل أرضية الطميرة التي عثرنا فيها على تماثيل بشرية وتمثال عجل وقواعد تماثيل ورأس جمل وأدوات معبدية أخرى، لا نشك لحظة واحدة أنها وضعت بمناسك دينية في هذا المكان لإخفائها عن الأنظار. في تلك البرهة تذكرنا تماثيل مساكب أسلوب نحتها وصغر حجمها وتشابهها القوي مع مااكتشفناه هنا في تل الدبة والحق إن التماثيل فريدة ليس لها عند الآراميين قرائن ولاعند الأنباط. أما المعبد فله قرائن في المملكة الأردنية وخاصةً في دير علا وفحيل من الألف الأول ق.م.

شرعت في الاطلاع على ما كُتب حول تاريخ بلاد الشام الجنوبية إبان الألف الأول ق.م وخاصة ماكتبه الباحثان هيلي وكراف في مجلة آرام(*) التي تصدر في لندن وما سجله بالنسبة إلى قيدار والأنباط ودورهما في ثقافة بلاد الشام الجنوبية في الألف الأول ق.م. وخاصةً في حوران. ولا يمكن لأي بَاحث في تراث هذه البلاد تجاهل الوثائق الآشورية التي دونها الكتاب الآشوريون عن حروب ملوكهم في هذه الأصقاع من القرن التاسع وحتى القرن السابع ق.م.

وقد شد اهتمامي ما رواه الكتاب عن نقل أصنام قيدار مرتين كما ذكرنا إلى نينوى، وعهدنا في ملوك آشور أنهم لا يجرؤون على الإساءة إلى المعابد والتماثيل، ويستشف من النص أن نقل الأصنام كان لإذلال أصحابها الذين ضحّوا في سبيل إعادتها بجبروتهم فتوسلوا إلى الملوك في الحصول عليها فهي المرافق الأقدس لهم في حلّهم وترحالهم تحميهم من غوائل الدهر.

لقد قلنا إن تأريخ معبد الدبة هو في القرن السابع ق.م بالاستناد إلى المعطيات الأثرية واللقى وأهمها الأختام التي تماثل أختام بابل التي تنسب إلى هذا القرن وهو القرن الذي اشتد فيه الصراع مع القبائل العربية وخاصةً قيدار التي تصدت بعد

سقوط دمشق نهاية القرن الثامن ق.م إلى المشروع الآشوري في بسط سلطة آشور على بلاد الشام.

وقد جمعت قيدار من التجارة الأموال ولكنها لم تكن ثرية كمدن بلاد الشام فكان سلب أصنامهم في نظر الآشوريين أهم شيء يكيدون به شيوخ قيدار الذي كرس آشور بنيبال معظم حروبه في نهاية حكمه أي في النصف الثاني وعلى وجه الدقة في الربع الثالث من القرن السابع ق.م ضد قيدار، ومعركة خلخلة كانت الأخيرة ضدهم في عام ٦٢٩ق.م، وموقع خلخلة قريب جداً من دبة بريكة وكذلك مساكب حيث عثرنا على الأصنام المطمورة في باحة معابدها، وقد ذكرنا أن ياتع قد خرج من المعبد واستسلم. أي معبد؟! ربما يكون المعبد المقصود هو معبد تل الدبة أو معبد مساكب فكلا الموقعين مهمين أما معبد مساكب فهو أشد مناعة لوقوعه في وسط الغابة. ونرجح أن كهنة المعبدين من قيدار هم الذين أخفوا الأصنام عن أعين الآشوريين وفروا هاربين بعد أن اقترب الآشوريون من الدبة ومساكب.

الهوامش

١- علي أبو عساف الآراميون تاريخاً ولغةً وفناً طرطوس ١٩٨٨ ص ٦٣-٦٤

٢- المصدر السابق ص ٦٧-٦٨

٣- نقلت الأخبار الآشورية عن :

The Ancient Near East Suplimentary Textes and Pictures Relating to The Old Testament (1969)P. 276301-

4-Aram 2 (1990) P. 4575-. D.F. Graf The Orginal of The Nabataeans

5-Aram 1(1989) 3844- J.F Healy, Were the Nabataeans Arabs?

الدراسات والبحوث

اللغة والتلفزيون
(عصر جديد للغة)

د. محمد فاتح زغل*

الإنتاج التلفزيوني العربي

لم تشهد محطات التلفزيون العربية انطلاقتها الكبرى إلا عام ١٩٩٠ بالنسبة للفضائيات الحكومية (القناة المصرية) وعام ١٩٩١ بالنسبة للفضائيات المستقلة (مركز تلفزيون الشرق الأوسط) وتعددت وتكاثرت بعد ذلك القنوات من داخل وخارج المنطقة العربية ومعظمها تبث برامج حديثة تتصل بهموم الإنسان العربي المعاصر[1].

* باحث في مركز زايد للتراث والتاريخ (الإمارات العربية المتحدة).

(*) العمل الفني: الفنان مطيع علي

غير أن هذه التطورات الإيجابية لا تعني انعدام القضايا التي تستلزم وقفة متأنية، فالقنوات المستقلة عن الإشراف الحكومي يملكها ويمولها القطاع الخاص العربي ويطبع هذه البرامج بطابع معين مثل إعطاء الأولوية للاهتمامات العربية (عملية السلام، حرب البوسنة، الانتفاضة الفلسطينية.. إلخ) والاحتمال الغالب أن تحاول الشركات الإعلامية الدولية الكبرى إقصاء القطاع العربي الخاص، أو ابتلاعه في مطلع القرن المقبل وضم المؤسسات التي أنشأها، وقد يحدث هذا ببواعث مالية وتجارية في المقام الأول لكنه لن يخلو من إيحاءات أخرى[٢] والخلفية المتصلة بذلك هي أن تزايد نفوذ وانتشار الفضائيات يتزامن مع تنامي ظاهرة إيجابية تاريخية هي انتقال صناعة التلفزيون من أحادية المركز المصري إلى تعدد مراكز الإنتاج العربية فقد صارت هناك الآن مواقع إنتاج متميزة في سورية، والأردن، ودبي، ولبنان، ولندن وأفضل ما تنتجه هذه المواقع يضاهي النتاج المصري بل يتفوق عليه أحياناً، غير أن البرامج الثقافية والتربوية في العالم العربي ظلت دون المستوى المطلوب ولم تنجح دورات تأهيل مدرسي اللغة العربية في اقتحام مجالات أخرى خارج المدارس والجامعات فظل جمهور التلفاز يكبر بأخطائه، وجهود أولئك يتضاءل ومعه اللغة الصحيحة والنطق السليم، ولم تتبرع الأجهزة المعنية مع أن ذلك في صميم اختصاص بعضها كمنظمة «أليكسو» في تقريب جهود الإعلاميين والتربويين واللغويين وصناع الدراما فنادراً ما نسمع عن دورة تأهيل لغوي للممثلين أو ندوة متخصصة عن لغة التلفاز وخصائصها أو حلقة دراسية لإثراء وإنعاش المعلومات اللغوية لآلاف الخريجين الذين تنقطع صلتهم بالكتابة السليمة بمجرد مغادرة الجامعة[٣] للعربية.

النزوح للكتابة التلفزيونية

تفتح الكلمة المكتوبة آفاقاً واسعة للتحليل من خلال التراكيب اللفظية الجميلة ترتسم صوراً شتى في ذهن القارئ، فالقصة المكتوبة تأخذ أكثر من شكل ولون، والشخصيات ينسجها الخيال كما يحلو له، فهل تستطيع الكاميرا أن تنقل إلى العمل الدرامي رؤية الكاتب؟ وإلى أي حد يستطيع المخرج أن يطابق ما بين القصة المكتوبة والقصة المتلفزة؟ وهل يجد الأديب نفسه في العمل التلفزيوني..؟

يرى الكاتب عبد النبي حجازي[٤] أن متعة القراءة لا يضاهيها شيء بالعالم وهي تضم

التمتع بجماليات اللغة والتمتع بالتمثيل، وفيها يتخيل القارئ الشخصيات كما يراها من خلال وضعه النفسي ومستوى ثقافته، أما التلفزيون فيلغي متعة التمثيل لدى المتفرج والتي يسميها علم النفس «المماهاة» أي اندماج الكاتب مع العمل والقارئ مع القصة ومع خياله، فعندما يتكلم هوميروس عن زوجته أندروماك في «الإلياذة» يقول: أندروماك ذات الذراع البيضاء، فمن خلال جملة واحدة ترك هوميروس مجالاً كبيراً للقارئ ليتخيلها كما يحلو له.[٥]

إن القراءة تخلق مشاركة حسية ووجدانية بين الكاتب والقارئ، أما في التلفزيون فالمخرج يختار الممثلين الذين سيجسدون الشخصيات ولا يمكن أن تتطابق تلك الشخصيات مع التي تصورها الكاتب، ولأن المخرج والممثل والجهة المنتجة بمشاركتهم للكاتب في أفكاره قد ينسون شيئاً جديداً، وأقول صراحة إن هذا الإحساس بالتدخل من قبل الآخرين في عمل الكاتب يثير شعوراً غير جميل لدى الكاتب لأن العمل الإبداعي في الكتابة الأدبية صيغته فردية وفي التلفزيون صيغته جماعية، وانتقال العمل المكتوب إلى التلفزيون رغم كل ما يقدمه هو على حساب فردية وإبداع الكاتب. ويرى القاص حسن م. يوسف[٦] أن الأديب يجد نفسه في العمل التلفزيوني ويعتقد أنه لم يدخل إلى التلفزيون كما هو يقول: لقد أخذت عالمي إلى التلفزيون وحاولت أن أحول أدبي من اللغة الفصحى إلى اللغة الشعبية، ولكنني أبقيت على الجو الأدبي والصيغة الأدبية فأنا أعتز بمشهد موت الأب في مسلسل «أخوة التراب» حين يدفن نفسه هرباً من الدنيا ومعاناتها.[٧]

ولكن هل يجد الأديب الذي يصرف جزءاً كبيراً من وقته في كتابة المسلسل أو العمل التلفزيوني؟ هل يجد من وقته متسعاً يكتب فيه الرواية والأدب..؟ وهل كتابة الدراما تأتي على حساب الكتابة الأدبية..؟

إن مسلسلاً يكتبه الأديب ويتقاضى عليه مبلغاً كبيراً من المال سوف يشغل الأديب حتماً ويبعده عن كتابة الأدب.

ويرى حسن م. يوسف «أننا لا نستطيع أن نأكل عنقود العنب حصرماً ونأكله ناضجاً ولا تستطيع أن تستخدم وقتك مرتين. وأن التوجه للكتابة التلفزيونية جاء نتيجة إدراك إلى أن الصور المتحركة التي لم يمض على اختراعها ١٠٠ عام قد استطاعت التحول إلى العصر الأكثر سيطرة على الوعي الإنساني، وبفضل تطورها وتقنياتها بتقديم



المعلومات يستطيع الكاتب أو الإنسان بشكل عام أن يعبر عن نفسه للإنسان الآخر عن طريقها بشكل أفضل وأوضح.

لا شك أننا نعيش عصر التلفزيون غير أن القوى المسيطرة على تدفق الصور هي قوى استثمارية لا تفكر إلا بمنافعها، لقد فتح التلفزيون إمكانية الكشف عن حقائق العالم لكنه مع الأسف يستخدم في كثير من الأحيان لتعميم الكذب أكثر مما يعمم الحقيقة، ويرى ممدوح عدوان[٨] أنه ليست هناك معايير دقيقة والشرط الإنتاجي في التلفزيون شرط تجاري بحت لذلك نجد كتابات رديئة جداً تعرض بسبب الساعات التي يجب ملؤها. هذه التنازلات تفرض قيماً درامية متدنية تحقق ربحاً مادياً على حساب النوعية.

وننظر في تجربة التلفزيون فسنجد أن بعضه يخدش الحياء، ومعظمه يخدش الوعي من حيث منتوجه الثقافي وأسوق هنا للمثال بعض الثنائيات التي دأبت الشاشة الصغيرة أو السينما على معالجتها وهي ظاهرة في الإنتاج المصري بشكل خاص منها:

• **ثنائية الثراء المكروه والفقر اللذيذ**

هي بضاعة مهربة يجري بيعها للمتفرجين إذ يجري تسفيه المال وتمجيد

الفقر، كما يتم ربط الفقر بالشرف وربط الثراء بالانحراف، وهو تدليس اجتماعي فاضح.. ولكي لا ينتبه المتفرجون الفقراء إلى طرح الأسئلة المحرجة حول الأسباب، يجري تلفيق النهايات بتصالح طبقي وزفة طنانة يتزوج فيها ابن الإقطاعي الغني تلك الفتاة الفقيرة التي اغتصبها سابقاً.

• **السرقة المبررة والرشوة الإكرامية**

يعمل محاسباً في إحدى الشركات وهو رجل مستقيم، ولكن الحياة عوجاء فمصاريف الأولاد والغلاء الفاحش تضطره «للاستدانة» من الصندوق الحديدي في عهدته، وهو صندوق ساذج يصدق جميع المحاسبين ويمدهم بالديون في جميع الأفلام والمسلسلات، ولكن يتم اكتشاف نقص العهدة قبل أن يتمكن من إعادة المبلغ إلى الصندوق.

أما الرشوة فهي توأم الإكرامية وتلبسان نفس الملابس المزركشة بحيث يصعب التفريق بينهما، ولكن وظيفتهما الاجتماعية مهينة إذ تقومان بكسر الصمود الأخلاقي للشرفاء.. وتثبيت مفهوم ملوث هو أن لكل إنسان ثمناً.

• **المقاول والمهندس**

عندما يذكر الجشع في التلفزيون فيجب أن يكون المقاول موجوداً، فهو مخصص بسقوط العمارات التي يبنيها والتي غالباً ما يكون التوقيع على تصاميمها الإنشائية من مسؤولية مهندس ساذج.. مبتدئ بالعمل ومبتدئ بالحب، ولا بد أن يدخل السجن نيابة عن المقاول إلى أن يخرج عنه في نهاية المسلسل على يد مخرج ابن حلال.

• **الطبيب الأجهل والطبيب الملاك**

أكثر المهن مدعاة للتهكم في المسلسلات هي مهنة الطبيب النفساني إذ يجري تصويره وكأنه بهلول وشخصية كوميدية، وللإنصاف فإن كتاب السيناريو هم الذين يفترض أن يكونوا زبائن حقيقيين لهؤلاء الأطباء، أما الطبيب الملاك فهو ذلك الذي لا يتقاضى أجراً من مرضاه.

• **رجل الأعمال وتاجر المخدرات**

من النادر أن نجد رجل أعمال عصامياً يعمل في الصناعة والتنمية الاقتصادية، إن رجال الأعمال في الشاشة أشرار يتآمر نصفهم الأول على النصف الثاني، وأخيراً بدأ هؤلاء الأشرار يتقاسمون كعكة الاقتصاد الوطني مع تجار السموم، فتاجر المخدرات يبيع الجانب اللذيذ من الخطيئة.. وهو يتمسك بمنطق أن المخدرات لم تحرم عن طريق الدين بل عن طريق الحكومات

«المفترية»، لذلك فهو يحج إلى بيت الله الحرام، ولا يقطع فرضاً للصلاة.

• الراقصة المناضلة.. والمنحرفة البريئة

أتحفتنا الشاشة بمجموعة أعمال تروي نضال بعض الراقصات ضد الاستعمار، ومن ثم إبرازهن في إطار تاريخي برصد التوترات السياسية والاجتماعية للوطن، المتناغمة مع التواءات خصر الراقصة في المسارح والبارات.

أما تلك الفتاة البريئة التي أجبرها نقص السيولة المالية أن تنحرف، فإنها إحدى الرموز الهامة، فبدونها يبدو العمل سمجاً لا حياة فيه، ورغم أن الانحراف يشكل قيمة سيئة ومرفوضة في الحياة إلا أنه مطلوب، وجميع المشجعين هم المتفرجون.

• اضطهاد المحبين

تنهار الشاشة العربية والهندية والتركية والإيرانية واللاتينية إذا توقف اضطهاد المحبين في المسلسلات أو الأفلام، فهذه هي المادة الأساسية لانتعاش الشاشة وازدهارها، وهي المصدر المتجدد لإنتاج العاهات وتسويقها لدى جمهور متعطش للشعور الداخلي بالاضطهاد.. إنها الدجاجة التي تبيض جمهوراً.

• الشرطة

نسبياً يتمتع رجال الشرطة بنظافة اليد وذلك لدورهم القانوني والحيادي حيث يتخصصون في القبض على المقتولين، لكنه في أغلب الأحيان يكون الكشف عن المجرمين ومعاقبتهم من اختصاص البطل.

مما لاشك فيه أن الزمن الرديء ينتج فنوناً رديئة، ومن الظلم اتهام كل أعمال السينما والتلفزيون والمسرح بأنها رديئة ولا شك أن هناك أعمالاً جادة وجيدة ولا يجوز الانتقاص من قيمة أصحابها ومبدعيها، ولكن ابحثوا معنا عن الإبرة الضائعة في جبل القش.(٩)

ولنا أن نتخيل حجم التدمير الحاصل للعربية من خلال فنونها حين نعلم أن أفلام الفصحى لا تتجاوز نسبتها ثلاثة في الألف من مجمل الإنتاج السينمائي العربي خلال سبعين عاماً هي عمر السينما العربية التي تأخرت ثلاثين عاماً عن السينما العالمية التي احتفلت بمئويتها عام ١٩٩٠ ومن السهل إسقاط حجج الذين يقولون بعدم صلاحية الفصحى للسينما أو للتلفزيون، فهناك فيلم حديث حصل على تقدير عالمي هو «طوق الحمامة المفقود» للتونسي ناصر خمير، وحوار ذلك الفيلم البديع والمتقن لغة

وقتاً، يدور جميعه بالفصحى الجميلة التي ليس فيها أية صعوبة والتي يفهمها أهل تونس بلد المخرج وكما يفهمها المشارقة وجميع عرب شمال أفريقيا، فالوصول إلى الجمهور بالفصحى ليس مشكلة كما يقول المناهضون لها في دوائر الإنتاج الدرامي لكن المشكلة في المنتج التجاري الذي يريد أن يخاطب أحط الغرائز بأحط اللهجات والمشكلة بعض هيئات الإنتاج الرسمية.

التلفاز التعليمي

ورغم السلبيات التي أعقبت دخول التلفاز إلى الأقطار الرئيسية في العالم العربي، لا يمكن للعين المحايدة إلا أن تسجل لذلك الجهاز قيامه بإنجازات تربوية ملحوظة في مجال محو الأمية وتدريب المعلمين، ولعل التلفاز التعليمي واحدة من التجارب القليلة التي التقت فيها جهود الإعلاميين والتربويين، ونظراً لوجود رجال التعليم وإدراكهم لأهمية اللغة كانت معظم البرامج التعليمية بلغة عربية سليمة، وهي تجربة لم تتكرر في قطاعات أخرى، ولم يتطور أداؤها ليصل إلى مستوى الجامعة المفتوحة أو ليجعل من التلفاز جهازاً تثقيفياً يرفد الوعي العام، ويطور المهارات اللغوية والمهنية لقطاعات مختلفة من المجتمع كما هي الحال في الهند مثلاً، التي طورت استخدامات البرامج الثقافية والفنية، وأعادت تقديم أساطيرها وفنونها التقليدية بلغة الأغلبين.(١٠)

لقد كان للعربية في مختلف عصورها مشكلة دائمة هي الفصل بين المنطوق والمكتوب، والفصل بين لغة الثقافة الرسمية ولغة الجماهير، لكن الهوة اليوم كبيرة بينهما لوجود أربع عاميات رئيسية هي شمال أفريقيا - مصر - الخليج - بلاد الشام إضافة إلى تأثيرات أجنبية مختلفة، وسط هذه التركيبة تتقدم العامية الأنشط تلفازياً (المصرية) وحالياً السورية واللبنانية والخليجية على العاميات الأخرى، لتهدد بأن تصبح هي اللغة السائدة إن لم يتم تدارك الأمر تلفازياً أيضاً بتبني شكل مقبول من أشكال اللغة المبسطة المفهومة من المناطق الأربع.

اللغة والتلفزيون (عصر جديد للغة)

إن استخدامات الكمبيوتر هي التي ستتحكم في الشكل المكتوب للعربية وتطوره بإضافة حروف وتعديل أخرى، لكن العامل الحاسم في شكل العربية المنطوقة سيظل للتلفاز، وهكذا ما بين تلفاز وكمبيوتر تدخل اللغة العربية عصراً جديداً قد يكون من

استخدامها كلغة ثقافة، وإدارة تطويعها للنقلة الجديدة مستغلين غناها بالمفردات وطواعيتها للاشتقاق والتوليد والنحت وصياغة التركيبات والمصطلحات.

لقد كانت اللغة العربية فعلاً ولا تزال العنصر الرئيسي الذي يجمع بين الشعوب العربية التي تزخر بالأقليات الدينية والعرقية ولا تتمتع أقطارها بوحدة طبيعية واقتصادية كافية، كانت اللغة العربية ولاتزال الرابطة العامة التي تجمع سكان العالم العربي كافة من المحيط إلى الخليج، الرابطة التي تتضاءل فيها الاستثناءات إلى درجة الصفر بخلاف الروابط الأخرى ــ الأرض ــ الاقتصاد ــ الدين ــ التاريخ ..إلخ، وعلى الرغم من انتشار اللهجات المحلية فإن اللغة الفصحى ظلت دوماً الرباط الروحي ــ الفكري بين الشعوب القاطنة من المحيط إلى الخليج ــ لغة القرآن، لغة التراث وهذا ما أضفى. عليها نوعاً من القدسية.

وقد يفرض هذا العصر على العرب أن يتعجلوا المسيرة ويجعلوا لغتهم تأخذ الجديد ولو كان أعجمياً وتصنع فيه ما صنع الأوائل في استبدال أصوات بأخرى لا تعرفها العربية، وبتغيير الصيغ تغييراً يقربها من الأبنية العربية. ثم إننا مضطرون إلى الإيمان بالجديد وأخذه رضي نفر من أهل الحفاظ أم لم يرضوا.[11]

إننا لن نصل إلى شيء كبير إن فزعنا إلى التمييز بين ما قالته العرب وما لم تقله، إن لغتنا الحديثة كسائر اللغات الأخرى تزخر بالجديد المستعار من الأساليب من اللغات الأخرى. ولا يغير العربية أن تتجدد فيها أساليب، وإن من هذه الأساليب ما غبر عليه عشرات من السنين حتى خيل لكثير من المعربين أنه من العربية.

ألا ترى أنك لو قلت إن الأكثرية الساحقة من العرب تدرك أساليب المستعمرين في الاستغلال مثلاً لا يمر بخاطرك أن «الأكثرية الساحقة» هذه تعبير ليس من العربية..؟

وأنه مما استعير في عصرنا مع عشرات بل مئات من التعابير من اللغات الأعجمية الغربية إن قولنا «الأكثرية الساحقة» تعبير من صفة وموصوف يؤديان معنى خاصاً هو أغلب الناس أو أغلب الجماعة، وهو ما كان يعبر عنه في العربية القديمة بـ «السواد الأعظم» أو نحو من هذا.[12]

ومثل هذا كثير نستطيع أن نفرد له معجماً خاصاً، وهو يزداد باطراد فأنت تجد بين حقبة صغيرة وأخرى شيئاً من هذا الجديد

الـذي يندس في هذه اللغة العربية المعاصرة عن طريق الشاشة الصغيرة، وقد نجد شيئاً آخـر لا نعرفه في العربية الفصـيحة، غير أنه أخذ طريقه إلى العربية الجديدة فصار شـيئاً من لوازمها، ومن ذلك استعارة بعض الصفات وإلصاقها بغير موصوفاتها، ألا ترى مثلا أننا نقول «مشروع شـجاع» و«ميزانية متواضعة» و«معاهد فقيرة» و«أفكار جريئة» و«مدينة فاضلة» وغيرها كثير؟

ولم يكـن من هـذه النعوت قـد عرفته العربية الفصـيحة فيما خـلا هذا العصر من الحقب الخـوالي ولكن هذه التعابير من الجديد الذي عرفته العربية، وهذه الصفات التي أتينا بهـا بعض أمثلة إنما كانت تطلق على العاقل «الإنسـان، الشجاع، والمتواضع، والفقير..إلخ».

كما يمكن اسـتعراض بعضـ التراكيب التي تسللت عبر الشاشة وفيها أخطاء لغوية شائعة مخالفة للقياس الصوتي:

- فلان آسـف على ما جرى: وفي لسان العرب (أسف أسفاً فهو أسف) وليس آسف.

- ثغرة: في اللسـان (ثغرة بضـم الثاء) ومنه ثكنة، وثلمة، وحبسة.

يجب غسل الخضار: (الخضر: مفردها خضرة) بضم الخاء.

شـرب الكأس دفعة واحدة: في اللسـان دفعة بضم الدال.

الذبحـة القلبية: في اللسـان (الذبحة) بضم الذال.

شـقة: في مـتن اللغـة (الشـقة بالفتح الشظية، وشقة بالضم نوع من الثياب).

ومنها تعابير تخلط بين حروف الجر

فلان يرغب بهذا الأمر: الصواب يرغب الأمر

استغرق بالنوم: الصواب استغرق فيه

أثق فيك: الصواب أثق بك

إضـافة على ما تقدم: الصواب إضافة إلى

نعتز فيكم: والصواب نعتز بكم

طيلة الوقت: الصواب طوال الوقت

والأمثلة كثـيرة ومتداولة تعـبر كل يوم بوابة الشاشة الصغيرة عبر برامج متعددة.

إن ثورة الاتصـالات الحديثة من شأنها أن تزيـل الحواجز الجغرافية والسياسـية والاجتماعية بين متكلمي العربية في مختلف أقطارها، وإن ما تشـهده اللغات الأوروبية من تطور سريع بتأثير هذه الثورة جدير بأن ينعكس على لغتنا، فاللغة الإيطالية مثلاً تشبه العربية في جمعها بين العامية والفصـحى، ومـن يقارن بين لغة أفلامهـا وبرامجها في

الخمسينيات ولغتها في التسعينيات سيدرك بسهولة أن العامية قد تلاشت تقريباً وأن الفصحى المبسطة قد حلت محلها في الأفلام والبرامج والمسلسلات، هذا مع اعترافنا بوجود طبقتين من الفصحى الأولى للأدب، والثانية للحديث اليومي والإعلام والمؤتمرات والحوار والأفلام والبرامج التلفازية الشعبية،[12] ولكن أية عامية نعتمد ونحن نجري عملية نقل الدم الجديد إلى الفصحى..؟

إن العاميات كثيرة والألفاظ تتباين فيما بين الأقطار العربية بل بين المنطقة والأخرى في كل قطر.. إذا كان المجاز أحد أهم الينابيع لتوالد اللغة وتطورها واستمرارها أفما زال كتابنا وشعراؤنا يمارسون دورهم القديم في إنجابه..؟ أم توقفوا عن إبداعه وتوليده، فلم يضيفوا إلى لغتنا أي جديد..؟

إن أهم منبعين ثرين على الإطلاق يمكن أن يرفدا اللغة بمصدر لا ينضب من الألفاظ، ظلاً بعيداً عن الاستثمار والإفادة من ثرواتهما العجيبة وهما: المجاز والعامية هذا إذا تركنا عنصر القياس جانباً، فكثير من الألفاظ العامية أبدعته وصقلته مع الزمن العبقرية الشعبية التي كثيراً ما تتفوق بعنصرها الجماعي الذي يصعب الإحاطة بحدود جماعيته.

لقد كانت الرحلة التي قطعها المجاز في القرون الإسلامية الأولى ليأخذ مكانه في لغتنا الرسمية قصيرة للغاية، فمن لسان الأعرابي مباشرة إلى المعجم ومن غير وسيط أو هيئات شعبية أو رسمية أو مراحل زمنية يتعرض فيها إلى التطور أو التغير.. إن القضية في رحلة المجاز من عاميتنا إلى المعجم في هذا العصر هي منافسة عشرات العاميات الأخرى من حولها، وكل منها تريد لابنتها المكانة التي تحلم بها الأخريات، ولا شك أن مجامع اللغة مطالبة في هذه الحال بتوسيع عملها لاستقصاء هذه العاميات ودراسة الألفاظ المترادفة وانتقاء اللفظ المناسب مع الاستناد إلى الضوابط اللازمة.

وإذا كان مصدر معظم ألفاظ اللغة هو المجاز في الأصل، وإذا كان الناس العاديون هم الذين أبدعوا هذه المجازات والألفاظ، فضلاً عن الشعراء والكتّاب فهل حرم مثل هذا الدوح على بلابلنا، وحلل لطيور القدماء من كل جنس..؟ وهل المجاز الحديث أو حتى القديم مما تأخر عن عصر المعاجم أياً كان محل ولادته ومنة ميلاده ومكان إقامته، ولد ليموت، وامتنعت عنه فرصة النماء

والتطور..؟ وتستمر الأسئلة ويتداح حول كل سؤال مزيد من التساؤلات الفرعية الحائرة التي تبحث عن إجابة.[14]

ورغم أن المعجم الوسيط الصادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة يعد أول معجم يتخطى رقاب المعاجم، ويقحم المصطلحات العلمية المجمعية الجديدة، فإنه لم يحاول المغامرة والدخول في حقل ألغام الثورة اللغوية الجديدة التي أبدعها الشعراء المحدثون والكتاب والصحفيون والسياسيون وأصحاب المهن والاختصاصات المختلفة وقد عرب هؤلاء أو صاغوا أو بنوا ألفاظ اختصاصهم من غير انتظار قرارات المجامع، والمجامع لم تحاول أن تسأل أصحاب هذه المهن تزويدها بقاموس مصطلحاتهم الخاصة لدراستها وتمحيصها والنظر في إعطائها الاعتراف اللازم لإدخالها القاموس العربي، إن أبا عمرو بن العلاء هو الذي يملي اليوم على العرب من أهل البادية ما يقولون، وليسوا هم الذين يملون عليه ما يقال.

وهذا خطأ الأجيال اللاحقة التي أحاطت هذه المعاجم بهالة من القدسية وتشرنقت على نفسها مغلقة الأبواب دون دخول الألفاظ والمجازات والإبداعات الجديدة فتجمدت اللغة، إلى أن بدأ الوعي العربي والإسلامي يدخل في مرحلة اليقظة، ولن يكون هنالك عذر للمترددين في إعادة فتح المداخل أمام جيش من الألفاظ الجديدة أعياه الانتظار عند الأسوار المنيعة للمعجم العربي، ولن يكون دور هذه الألفاظ الجديدة إزاحة الألفاظ القديمة من مواضعها لتحتل أماكنها بل ستكون قوة جديدة تسد الثغور المتزايدة في بناء الحضارة. وسيكون التلفاز عبر خطابه الأدبي وخطاباته المتعددة هو قائد هذه الجيوش.

إن الألف الثالثة تترقب إرادتنا في التحول، والله والتاريخ وأجيالنا المقبلة ستحاسبنا إذا قصرنا في أداء دورنا برصد واقعنا اللغوي والحضاري والخروج بمعجم جديد يعبر عن مرحلتنا الراهنة، التي ندعي أنها مرحلة يقظة وعهد لبناء المرحلة الجديدة في العالم الجديد، ولن يكون لنا مكان في هذا العالم ما لم نثبت جدارتنا بالقيام بهذا الدور والمحافظة على الشريان اللغوي اللازم لاستمرار الدورة الدموية في جسم حضارتنا.

إن جيشاً من الألفاظ المتوسطة بين العامية والفصحى القادمة إلينا رغماً عنّا مع وسائل الاتصالات الحديثة يفجر سلسلة لا نهاية لها من التساؤلات.

• هل الفصحى عاجزة عن إيجاد المقابل المناسب لكل ما في العامية من معان وألفاظ؟

• هل معظم ما في العامية عامي؟ أم معظمه فصيح حرف بعض التحريف وربما لم يحرف على الإطلاق.؟

• أليس من الجدير بالفصحى أن تستعير من العامية ألفاظاً لا تجد الفصحى مقابلاً لها في معاجمها العديد.؟

• ما شروط هذه الاستعارة..؟ وما حدودها..؟ وكيف تتحقق..؟ ومن يعطيها اعترافاً في النهاية وشهادة بأنها انتقلت من «درك» العامية لتنعم في «رغد الفصحى»؟

• وهل عضوية نادي المعاجم محرمة على الألفاظ الجديدة ومقتصرة على الألفاظ المحظوظة التي ولدت في عصر وضع المعاجم وتوليد الألفاظ؟

• ماذا يمكن أن يجري للغة إذا استمرت المعاني بالتطوير والفكر بالنمو، والحياة بالتغير والتوسع وظلت هي على معاجمها القديمة، لا يسمح لها بالتطور والتوسع بحجة الحفاظ على عذريتها وطهارتها؟ وهل يعد هذا حقاً حفاظاً عليها أم خنقاً ووأداً ومنعاً من التطور والنمو والاستجابة إلى الحياة ومستجداتها المتلاحقة؟

في مقابلة تلفزيونية بثتها محطة دبي الفضائية في برنامج حواري سياسي رؤية التقطت بشكل سريع من خلال الحوار الكلمات التالية التي لا نجدها بمعانيها الجديدة في المعجم العربي فكان لدي منها ١٩ كلمة تكرر بعضها مرتين ومرات وهي:

الاستراتيجية: (معرب).

البراجماتية: (معرب).

الدوافع: بمعنى الأسباب (مجاز).

الظرفية : من الظرف بمعنى الحالة (مجاز).

جداً: بمعنى كثيراً (مجاز).

على ضوء: استناداً إلى حقيقة (مجاز).

مبرر: بمعنى سبب أو تفسير، من برر (بمعنى: زكى) (مجاز).

معقول: بمعنى مقبول (مجاز).

الآثار: بمعنى النتائج (مجاز).

محك: بمعنى قياس أو اختبار (مجاز).

نجاحات: جمع المصدر نجاح (مخالف لشروط الجمع).

إخفاقات: جمع المصدر إخفاق (مخالف لشروط الجمع).

الأحداث: بمعنى الوقائع الكبيرة المستجدة (مجاز).

الخطاب : بمعنى الأسلوب وطريقة التفكير (مجاز).

نهضوي: من نهضة (اشتقاق قياسي).
يتبنى: بمعنى يتخـذ أو يعتقد أو يعتمد على (مجاز).
سياسـي: من سياسـة بمعنـى القيادة والترويض (مجاز دخل المعاجم الحديثة).
المجال: من الجـولان بمعنى المنطقة أو الحقل (مجاز).
أملاء: لغة تطلبه من أعلى: بمعنى طلب الكتابة (مجاز).

هذه الاسـتطلاعة السريعـة من خلال برنامـج واحد تعطي فكرة عـن التحركات اللغوية الجارية على الأرض، وتكشـف عن تقـدم خطير للغة عربيـة جديدة لا تعرفها المعاجم، وتراجع بالقدر نفسه من الخطورة للغـة العربيـة التـي كانت ولا تـزال على ألسـنة جيل واحـد أو جيلين سـبقانا.. إن أكثر من نصـف كلمات محطاتنا الفضائية، وصـحفنا ليس في المعجم وأكثر من نصـف هـذه الكلمـات وجدت عن طريـق المجاز، وأكثر من نصـف هذه المجازات دخل لغتنا العربيـة عن طريـق الترجمة مـن اللغات الأوروبية غالباً، علـى حين ظلت العاميات العربيـة علـى اختلافها محرومـة من حق الدخول حتى إلى لغة الصـحافة، إن أقلام كتابها تتجافى منها لتنأى بنفسها عن شبهة العامية، فحسـبها ما لصق بها من شبهات، أخطاء شـائعة، أخطاء غير شائعة، سيطرة التعبيرات الأجنبية، تسرب الألفاظ الأجنبية من غير محاولة تعريبها، تعريب غير سـليم لبعض هذه الألفاظ.. وغير ذلك من المزالق الأجنبية. عداك عن الألفاظ الجديدة مثل الإمبريالية والإنتاجية الانتهازية والانهزامية والبورجوازية

والتقدمية والديمقراطية
والديماغوجية والرجعية
ومؤتمر والمحسوبية
والوصولية والمواطنة
والرقابة والمعطيات

والصـحافة والتأميـم والتخطيـط والمعطيـات والتقنـي والتقنية والنضـالية والمسؤولية والكولونيالية إلخ.

إن الخطـاب الأدبـي التلفزيوني متنوع ومتعدد في اتجاهاته، منها السياسي ومنها في الاقتصاد والقانون ومنها في المهن «حدادة، نجارة، جلود، نسيج صناعة، آلات كهربائية، زراعة، معاملات فضائية، صحة.إلخ» وكلها تحتاج إلى عملية عكوف على وضـع معاجم حديثة مسـتقلة لكل موضوع حتى تستطيع الأجيال فهمها ومعرفة معانيها.

لقد عرضت القنوات الفضائية العربية

العديد من المسلسلات خلال شهر رمضان ويغض النظر عن موضوع المسلسلات تكون نسبة الدراما الفصيحة في التلفزيونات العربية أقل من الثلث، وهي نسبة مرتفعة قياساً بشهور أخرى لا تصل فيها تلك النسبة إلى الربع ولا إلى ٥٪ أحياناً فمعظم الإنتاج الدرامي من مسلسلات، ومسرحيات وأفلام يتجه إلى تبني العامية.

ولا شك أن معظم هذه العناصر تزيد من قتامة الصورة، وتزيد من صعوبة الاعتماد على التلفاز في إصلاح ما تفسده الحياة العامة، فما التلفاز وبرامجه في النهاية إلا صورة عاكسة لكل ما في المجتمع من نقائص وعيوب وأخطاء، وليس العيب اللغوي إلا مشكلة واحدة بين عشرات وربما مئات المشاكل التي لا تجد من يعالجها.

إن ما يمتلكه المواطن العربي في بعض المناطق من وسائل إعلام وأجهزة تلفازية يفوق العدد الذي حددته منظمة اليونسكو التي كان يعتقد خبراؤها أن عشر نسخ من الجرائد وخمسة أجهزة مذياع ومقعدين في السينما وجهاز تلفاز واحد هو عدد مناسب لكل مئة مواطن في الدول النامية (١٥)

ويبلغ عدد الأجهزة التلفازية في بعض مناطق العالم العربي كالخليج مثلاً ما نسبته جهاز لكل خمسة مواطنين، وهي من أعلى النسب في العالم، ومع ذلك فإن حجم الإنتاج التلفازي العربي لا يضاهي ذلك الموجود في إيطاليا أو كندا أو بلد صغير من العالم الثالث كتايلاند.

ويعني ذلك الإنتاج المحدود أن التحكم بلغته لا يزال ممكناً، وأن الكوادر المؤهلة للقيام بذلك موجودة وجاهزة. ولكن الذي ينقص هو الإرادة الرسمية في إحداث نقلة جوهرية في لغة التلفاز عموماً، ولغة مسلسلاته وأفلامه على وجه التحديد، فهي الأكثر تأثيراً، وهي بوضعها الحالي الأكثر تخريباً لجهود المدارس والجامعات في محاولاتها الدائبة لإنعاش الفصحى وترويجها بين النشء الذي لم تفسد لغة الدراما ذوقه ولسانه.

وبانتظار أن تتوفر الإرادة الرسمية لحماية لغة الضاد من عسف التلفاز، يفترض برجال اللغة أن يكونوا جاهزين لمثل تلك النقلة، فجهودهم، وضغوطهم هي التي تنقل الإرادة الرسمية من مرحلة الكمون إلى مرحلة الفعل، لكنهم ولأسباب عصية التفسير، يؤجلون هذه المهمة من جيل إلى آخر، فقد قال محمود تيمور في بدايات هذا القرن «ولم يبق كبير جدال في أننا إلى

الفصحى جانحون وعن الدخيل والعامي متجافون[١٦] (٢). وها هو القرن يوشك على الانصرام، ونحن نزداد جنوحاً إلى الأمية بدلاً من أن نتجافى عنها.

ولا يكفي أن نقول أثناء البحث عن لغة معدلة للتلفاز أنها يجب أن تقع وسطاً بين إسفاف العامي وتقعر الفصيح، فقد فعلت الصحافة الشيء نفسه وانتهت إلى معجم محدود لا تتجاوز كلماته الألفين، وقد نشر الباحث «بريل» عام ١٩٤٠كتاباً عن الألفاظ الأساسية المستخدمة في الصحف المصرية ما بين عامي١٩٣٦-١٩٣٩ووجد أن خمسمئة كلمة ترد بنسبة ٦١٪ من مجموع ١٣٦ ألف كلمة، وألف كلمة أخرى ترد بنسبة ٧٦٪ وتلك نسبة لا تشرف معجم الصحافة، ولا يجوز أن تتكرر في حالة التفكير بوضع لغة التلفاز.[١٧]

معجم التلفاز

إن معجم التلفاز هو مهمة القرن القادم بالتأكيد، وهو ليس من اختصاص العرب وحدهم، إنما يعني كل مهتم بالعربية، فمعجم الصحافة العربية الحديثة تطور بجهود مستشرقين غربيين كالألماني «هانز فيهنز» واضع معجم المفردات العربية المستعملة في الكتابات الحديثة و«شازلز بيلو» صاحب كتاب العربية الحية، الصادر في باريس عام ١٩٥٢ والإنجليزي «د.ج. ملتون كون» الذي اشترك مع الألماني «هانز» في وضع معجم «العربية الكتابية الحديثة».[١٨]

ومعظم هذه الجهود جاءت لاحقة للممارسة الصحافية، ولم تتعد جهود أصحابها غير المراقبة والإحصاء، وما تلك بالمهمة السهلة بالتأكيد. لكن معجم التلفاز الذي يتوقف عليه مستقبل العربية يحتاج إلى توجه مختلف إذ يجب أن يوضع من قبل اللغويين أولاً ليصبح في متناول كتاب الدراما الذين سيقلبون عن استخدام العامي الهجين حين يجدون أمامهم ثبتاً بالألفاظ العامية المأخوذة من أصل فصيح.(١٩) فالمهمة الأولى لرجال ذلك المعجم في حال إقراره هو اكتشاف الجذور المشتركة للعاميات والفصحى، فمعظم العامي (كما هو معلوم) تم تحويله عن الفصيح في ظروف التحولات الاجتماعية والسياسية المعقدة التي مرت بها مجتمعاتنا تحت ظل أكثر من استعمار وانتداب ووصاية.

إن ألفاظاً مثل: جفنة ــ سراج ــ زرابي ــ جانبية ــ عبيط ــ موس ــ ليش - هي وعشرات الألوف غيرها ذات أصل فصيح وتحتاج جميعها إلى رصد

وتدقيق، وتعديل ليعاد إدخالها في سياق عربية عصرية سيلعب التلفاز الدور الأكبر في ذيوعها وانتشارها.

وبعد العامي المنقلب عن أصل فصيح يحتاج المشرفون على إنجاز المعجم التلفازي إلى حل الإشكال الدائم بين المكتوب والمنطوق، وترجمة هذا الكلام إلى فعل، تعني دون موارية القبول ببعض أشكال العامية التي ما عاد بإمكان أي فصيح أن يحل مكانها، ومن حسنات مجامع اللغة العربية أن بعض المتحررين من أفرادها قد انتبهوا إلى ذلك منذ زمن بعيد؛ فأصدر مجمع القاهرة قراراً ينص على «تحرير السماع من قيود الزمان والمكان؛ ليشمل ما يسمع اليوم من طوائف المجتمع كالحدادين والنجارين والبنائين وغيرهم من أرباب الحرف والصناعات».[20] والواضح من هذا القرار الذي لم ينفذ بعد، أن اللغويين في هذا العصر يساوون أرباب الصناعات والحرف بالإعراب، وهذه نظرة فيها الكثير من الدقة، فقد أخذ اللغويون القدامى العربية عن الأعراب القدامى وسجلوها عن ألسنتهم، وفي المنطقة العربية اليوم لغة جديدة صنعتها تقلبات الحياة، ورسخها التطور الاقتصادي والاجتماعي، ومن حق هذه اللغة أن تتحول إلى رافد كبير من روافد الفصحى، فقد كانت العربية في مختلف عصورها تأخذ من العامي دون حساسيات وتستفيد من اللغات الأخرى التي جاورتها واحتكت معها.

وعلى صعيد الاستفادة من اللغات الأجنبية، سيجد كتاب التلفاز أنفسهم مستقبلاً في ورطة حقيقة، خصوصاً حين يقتربون من موضوعات المخترعات وقصص الخيال العلمي، فعمليات تعريب المصطلحات لا تسير بشكل سليم حتى الآن، ولتحديد حجم هذه المعضلة يكفي أن نشير إلى أن تعريب الكومبيوتر بكلمة «الحاسوب» لم يكن دقيقاً على الإطلاق، فالحساب جزء بسيط من عمل الكومبيوتر، وما حصل مع هذا المصطلح تكرر بطرق شتى مع مصطلحات أخرى، فلم يتم شعبياً استخدام «دار الخيّالة» كاصطلاح للسينما، ولا شاعت كلمة الرائي على بساطتها كاسم اصطلاحي للتلفاز، إنما دخلت ألفاظ السينما والكومبيوتر والتلفزيون كما هي، وأصبحت مستخدمة عربياً بالأسماء الأصلية نفسها التي استخدمت بها بالانجليزية لغة السياسة والثقافة والعلم في هذا القرن والقرن القادم ربما.

ويستحسن أن نعترف دون خجل أن لغتنا

ويستحسن أن نعترف دون خجل أن لغتنا فقيرة بالمصطلحات العلمية والحاجات العصرية ولا مانع من سد هذا النقص بتبني ألفاظ ومصطلحات أجنبية حين يعجز المختصون عن إيجاد المقابل العربي المناسب فذلك لا يعيب العربية التي آمن لغويوها دائماً بنظريات التلاقح بين اللغات والثقافات وأخذوا من الفارسية والهندية، وأعطوا للإسبانية وغيرها في إطار تبادل دائم، وخلاق.

إن من التعريفات الجميلة والصائبة للغة قول ابن جني والجرجاني عنها إنها «أصوات يعبر عنها كل قوم عن أغراضهم»، ومن الطبيعي أن تختلف الأصوات باختلاف الأغراض، وقد اختلفت في هذا العصر، كما ستختلف في القرن القادم أغراض كثيرة تستدعي أن تستجيب الأصوات لها، وليس هناك ما هو أفضل من التلفاز للتنبيه إلى الأصوات والكلمات الجديدة. فالرسالة عبر ذلك الجهاز تلفت الانتباه بقوة لا تضاهى.[٢١]

ولنجاح معجم التلفاز الذي قد يستغرق إنجازه عشرات السنين، لا بد أن يتولى المشرفون عليه نظرة متحررة ليس في المصطلح الأجنبي فحسب، بل في عمليات الاشتقاق كافة، والنحت، والتوليد، والعمليات الأخرى التي حافظت العربية بوساطتها على حيويتها عبر العصور، وقد يعتبر البعض أن تبني وجهات نظر متحررة في تجميد العمل بعض قواعد المصادر، والتأنيث، والأعداد والمثنى عملية مجحفة بحق العربية، لكن هناك من يعتقد أن هذه القرارات ضرورة لا بد منها لترسيخ عربية متطورة تلائم ذوق العصر وتلبي حاجات المجتمع، وتروي ظمأ أجيال قادمة إلى المعرفة العلمية التي ستسبق المعارف الأدبية في سلم الأولويات عند عرب القرون القادمة.

وحين يتم إنجاز معجم التلفاز الذي ستكون المصطلحات المعربة من مكوناته، يسهل على كتاب الدراما، ومعظمهم من الذين لا وقت لديهم لبحث أو تنقيب، أن يعيدوا حقن مسلسلاتهم، وبرامجهم بتلك اللغة الجديدة التي لا أتفق مع تسميتها باللغة الثالثة؛ لأن صراع الفصحى، كما أسلفنا، ليس مع عامية واحدة، ولكن مع أربعة أشكال من العاميات الرئيسية الموزعة ما بين شمال أفريقيا، والخليج ومصر وبلاد الشام.

وبالإضافة إلى التلفاز ستدخل اللغة الجديدة، إذا أحسن تطويرها، وتطويعها، في برامج الكمبيوتر؛ لتحل مجموعة من

وجدنا أنفسنا في المستقبل أمام موجة مْن العتبات المنظورة التي تفرض تغييرات في شكل بعض حروف العربية التي يصعب القول إنها كانت مطواعة بما فيه الكفاية لتكنولوجيا عصر المعلومات الذي كشف عن نقص أصوات يجب إيجاد بدائل لها، وخصوصاً الأصوات المتشعبة على الياء، والغين والجيم.

إن تغيير لغة التلفاز لصالح الفصحى سيظل حلماً طوباوياً في أذهان المشتغلين على اللغة، ولن يتحقق ما لم يتم اتخاذ مواقف سياسية رسمية تدعم هذا التوجه وتملك الإمكانيات لوضعه موضع التنفيذ، وإن من شأن مؤتمرات، اللغة العربية التي تبحث في قضاياها والتحديات التي تواجهها مستقبلاً، أن تتحول إلى وسيلة ضغط حضارية في اتجاه تبني مواقف رسمية بشأن لغة التلفاز التي ستحدد وحدها الشكل الذي سوف تنطق به الأجيال القادمة التي نأمل جميعاً أن تتجح في التخلص من الازدواجية اللغوية، وتصطفي بالتأثير للتلفاز لغة واحدة للتفكير والتعبير.

الهوامش

١- ملاحظة جون تاشلياب وجريدة النيويورك تايمز، ١٩٩٦/١٥.

٢- خالد المبارك، جريدة الحياة، الاربعاء ١٩٩٦/١٠/١٦.

٣- د. محيي الدين اللاذقاني، لغة التلفاز وأثرها على الشكل المستقبلي للعربية.

٤- عبد النبي حجازي كاتب سوري، وهو مدير عام التلفزيون في سورية.

٥- جريدة الخليج العدد / ٦٣٤٠/ ٣٠سبتمبر ١٩٩٦.

٦- قاص وصحفي سوري ولاتب تلفزيون.

٧- جريدة الخليج العدد/٦٣٤٠/ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٦.

٨- كاتب وقاص وشاعر سوري.

٩- جريدة الخليج، الجمعة ٢٢ نوفمبر ١٩٩٦.

١٠-محي الدين اللاذقاني، لغة التلفاز وأثرها على الشكل المستقبلي للتلفزيون.

١١-د. إبراهيم السامرائي، دار الأندلس ١٩٨١.

١٢-د. عابد الجابري، شروط الوجود القومي.

١٣-د.أحمد بسام الساعي، جامعة أكسفورد، نحو معجم عربي جديد للألف الثالثة، البحث المقدم إلى مؤتمر كاوالا لمبور، ماليزيا.

١٤-د. أحمد بسام الساعي، جامعة أكسفورد، نحو معجم عربي جديد للألف الثالثة، البحث المقدم إلى مؤتمر كاوالا لمبور، ماليزيا.

15-Massmed Developing P. 16, Report 33, UNESCO 1961.

١٦-أبو حيان التوحيدي، معجم الحضارة، ص٣.

١٧-الفكرة ليست جديدة، علـى توجهات مجمع اللغة العربية الذي سبق لـه أن تبني مشروعاً لوضع معجم للألفاظ الدقيقة بالإضافة إلى عشرات المعاجم الأخرى التي أنجزها.

١٨-محاضرة أنس المقدسي عن الكلام المولد في معاجمنا الحديثة، ألقيت في الدورة الحادية والثلاثين لمؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة ٦٤__ ٦٥.

١٩-عالـج اللغويـون القدامـى هذا النـوع مـن القضايا تحت بـاب القلـب وأشهرهـم السيوطي، وقد اقتصرت جهودهم على ألفاظ من نوعية –مزراب ورزاب- وجذب وجبذ، وأوباش، وأوشاب، وصاعقة وصاقعة.

٢٠-المعجم العربي الجديد، هادي العلوي، ص ٧٥.

21-Herbert Hyman, Massmedia and political Socialzation, P.P. 131 136.

المصادر والمراجع

١- جريدة الخليج العدد /٦٣٤٠/ ٣٠سبتمبر ١٩٩٦.

٢- جريدة الخليج، الجمعة ٢٢نوفمبر ١٩٩٦.

٣- خالد المبارك، جريدة الحياة، الأربعاء ١٦/١٠/١٩٩٦.

٤- د. إبراهيم السامرائي، الصناعة المعجمية، دار ابن زيدون، بيروت.

٥- د. أحمد بسام الساعي، جامعة أكسفورد، نحو معجم عربي جديد للألف الثالثة، البحث المقدم إلى مؤتمر كاوالا لمبور، ماليزيا.

٦- د. عابد الجابري، شروط الوجود القومي.

٧- د. محيي الدين اللاذقاني، لغة التلفاز وأثرها على الشكل المستقبلي للتلفزيون.

٨- كتاب الخطاب الأدبي في البث التلفزيوني العربي، عرض ونقد وتحليل، د.محمد فاتح صالح زغل، دار البارودي، بيروت٢٠٠٠.

٩- محاضرة أنس المقدسي عن الكلام المولد في معاجمنا الحديثة، ألقيت في الدورة الحادية والثلاثين لمؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

١٠-معجم الحضارة العربية الإسلامية في مؤلفات الجاحظ والتوحيدي، د.طيبة صالح الشذر، دار الكتاب المصري.

١١-المعجم العربي المعاصر، هادي العلوي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٧.

١٢-ملاحظة جون تاغلياب في «جريدة النيويورك تايمز» ١٥/١٩٩٦.

a. Massmed Developing P. 16.Report 33. UNESCO 1961.

b. Herbert Hyman. Massmedia and political Socialzation. P.P. 131 136.

الدراسات والبحوث

انضمام المجتمعات إلى التيار الحضاري العالمي

د. فواز سيوف *

تبدأ المجتمعــات طريقها إلى المجد والرفاهيــة برغبات داخلية وجهود متفرقة، محدودة في المكان والزمان. فإذا التفت التجمعات الثقافية الصادقة والواعيــة حول الهدف والغاية المحورية، حدث انزلاق طبيعي للمجتمع ككل نحــو التيار العالمي الممتد في المكان والزمــان، فإذا ما دخل مجتمع ما التيار الحضــاري العالمي أصبح جزءاً من التاريخ السياسي والاقتصادي والتعليمي والنفســي للعالم، ونقول أن المجتمع أنجز عملية انضمام إلى التيار الحضاري العالمي.

* مدرس في جامعة دمشق (المعهد العالي لبحوث الليزر).
(**) العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

ويُغري المجد والانطلاق المرافق لعملية انضمام المجتمعات أن يتابع المجتمع ويأمل في الوصول إلى أعلى المقاصد، والحركة بأسرع الخطى نحو الرفاهية والسعادة، وتصبح الحضارة هدفاً بحد ذاتها. يكره من يعيش في أكنافها التخلي عن مظاهرها، وتُخطط المجتمعات التي سبق لها تجربة الانضمام إلى الركب الحضاري الحفاظ على مكانها أو العودة إليه مهما كانت التضحيات، ولكن الانضمام مرقى صعب المنال، ومفازة لا يستطيعها إلا الحريص الحصيف، ويضيع في دهاليزها الحيران الذي يسأل نفسه كيف السبيل إلى بلوغ الحضارة قبل فوات الأوان؟

إن انضمام مجتمع ما إلى التيار الحضاري عمل هندسي بالغ الدقة، ذلك أن مقوماته معروفة والطرق إليه بيّنة، والزاد الذي يحتاجه كل مجتمع للانضمام مدروس، ولكن المعيقات والصعوبات أيضاً كثيرة ومتشعبة. والعمل الهندسي يعتمد دائماً على نموذج علمي يخص المسألة، وعلى مجموعة من العمليات والإجراءات التي تحقق إنجازات محددة في أزمنة محددة تجعل الهدف النهائي قابلاً للتحقيق، ومن هذا المنظور يكون النموذج الحضاري الذي يدركه المهندس (وعياً أو في اللاوعي) هو حجر الأساس في الانضمام إلى التيار الحضاري، فما لم يكن الشيء مفهوماً وواضحاً لدى المخططين، يضل المهندس والمخطط الهدف، وإن ساروا على طرق منطقية صحيحة، وهيئوا الوسائل والأدوات المعهودة. ذلك أن النموذج ومجموعة المصطلحات هي الهيكل الذي يبني عليه المهندس والمخطط ويطبّقان عليه أدواتهما التقنية.

ومفهوم الحضارة (باعتماد النظريتين الألمانية أو اللاألمانية[1]) يقود إلى أن مجموعة من القيم والثقافات يجب بناءها وتنميتها في الأمة وصولاً إلى مشاركة عملية في عجلة الاقتصاد العالمي، وحركته الفكرية والسياسية، وتكون نتائجها الداخلية هي الحصول على تطورات تقنية وعلمية مميزة تخدم النشاطات البشرية المختلفة وتوصل المجتمع إلى حالة حضارية ما.

النموذج الحضاري:

تنحصر النماذج الحضارية كما مرّ في المقالين السابقين(٣،٢) في نمطين مميزين:

- الحضارات المستقلة، حيث تولد الحضارة وتزدهر ثم تندثر.

- الحضارة الواحدة التي تجري مع الزمن كالنهر، يرفدها من يرفدها، ويخرج

منها من يخرج. كما النهر وروافده أو الطريق السريع ومفارقه.

وقد تحدث مالك بن نبي عن النموذج الأول كهضبة قمتها الحضارة، تدخل فيه المجتمعات الحالة الحضارية متفرقة وبارتقاء الهضبة، وتحافظ على حضارتها ما دامت عليها، فإذا ما بدأت النزول دخلت مرحلة انحطاط الحضارة الخاصة بذلك المجتمع(٩). وتبنينا نموذج الحضارة الواحدة التي تنضم إليه المجتمعات إذا أتمّت استعداداتها[٢]، وتخرج منه عندما تضطّر إلى ذلك، أو تعجز عن الاستمرار على الوضع الحضاري جنباً مع جنب المجتمعات المتحضرة الأخرى. فهذا النموذج متوافق مع الهدف الإنساني الذي تسعى إليه كل المجتمعات، فلا يوجد مجتمع يريد الحضارة من أجل هدف غير إنساني أو غير نبيل:

- في هذا النموذج لا يكون انضمام مجتمع إلى الحضارة نتيجة الصراع والحروب مهما اتسع نطاقها وامتد زمنها، وكذلك لا يكون انتهاء المظاهر الحضارية في مجتمع ما انحطاط وتقهقر، لأن المجتمع المنضم للحضارة حقيقة أكبر من أن يقوم بما لا يتفق والتوجهات الإنسانية في عصره، وبالتالي فالمجتمع يعجز عن الاستمرار في الحضارة لأسباب داخلية أو خارجية فينسحب.

- وفي هذا النموذج تنمو الثقافات الخاصة في مجتمع ما، وتتحد إرادات المثقفين لتأخذ اتجاهات فكرية وممارسات علمية تربوية واقتصادية وسياسية واجتماعية مميزة (ولا تتوحد وتتصبغ وفق إرادة واحدة)، ويكون الإتحاد فقط لدرجة تسمح للمجتمع بالاعتماد على ذاته، والقيام بعملية «الانضمام» إلى التيار الحضاري، ويحدث هذا تلقائياً وبصورة طبيعية نتيجة وجود الاستعداد والذخيرة التي يمكن أن يقدمها المثقفون إلى المجتمع الإنساني بأجمعه.

- وفي هذا النموذج لا تُعارض المجتمعات الموجودة في التيار الحضاري انضمام مجتمع آخر إليه، والمطلوب الالتزام بقانون التواجد ضمن التيار الحضاري.

- وفيه أيضاً لا تتصارع الحضارات ولا تتحاور، فجميعهم مشغولون بتحقيق إنسانية الإنسان ورقيه، فهدفهم ووسائلهم واحدة، ومن يعجز عن السير ينسحب في أقرب فرصة إلى حيث يعيد تجهيز نفسه.

وكان نموذجنا الواقعي هو طريق السيارات السريع الذي لديه مداخل للمنضمين الجدد، ومخارج للعاجزين عن

إتمام الطريق(٣)، وقانون السير فيه بسيط، فمن تتجاوب معه آليته أكثر ولديه الاستعداد للسير بسرعة عليه الاتجاه إلى المسارب اليسرى المخصصة للآليات الأسرع، وأن يعود إلى المسرب الأيمن إن ظهر خلفه آلية أكثر سرعة. وإذا بدت بوادر عجز في آليته عليه بالتوجه يميناً إلى أقرب مخرج، فالتوقف في الداخل ممنوع.



ويتمايز المنضمون إلى التيار الحضاري بنوع حافلاتهم وصنفها ووسائل الراحة والأمان فيها، ويتمايزون أيضاً بوظيفة الحافلة (شخصية أو للركاب أو للبضائع أو براد أو للصيانة ..إلخ)، ومن طبيعة الانضمام إلى هذا الطريق أنه مشروط بالزمن، فهناك من انضم ليخرج في آخر المدينة، أو في مدينة أخرى، وقد ينضم وفي نيته الوصول إلى دولة بعيدة عنه، فيكون خروجه مؤقتاً للتزود بالوقود والطعام فحسب.. وهكذا.

يمثل تمايز الآليات في هذا النموذج، تمايز المجتمعات بثقافاتها الخاصة، والثقافات تتنافس وتتحاور، وقد تتصارع في ميادين الفكر والسياسة والاقتصاد والحروب، ولكن هذا الصراع والحوار بين الثقافات نجده داخل المجتمع الواحد بالقدر الذي نجده مابين المجتمعات المختلفة، ومابين

المجتمعات المنضمة إلى التيار الحضاري أو غير المنضمة. فهذا ما تقول به الطبيعة البشرية[4]، وما وصلت إليه النظريات الفكرية المتطورة في الثقافات الغربية مثلاً، ضمن نظرية الجدلية التاريخية[5]، أو الفلسفة الوجودية[6]، وبالمثل في الثقافات الشرقية التي ترى الصراع مابين الخير والشر، والظلمة والنور[7]، إن التاريخ البشري لم يخل من أفكار ونظريات تجسد الصراع الثقافي مابين نقيضين، أو تحاورهما واتفاقهما، لأن هذا جدلية تاريخية حقيقية في الحياة البشرية، ولكن مظهرها في المجال الثقافي وليس الحضاري[3].

الانضمام

تعامل المجتمع الإسلامي العربي مع عدد من النماذج الحضارية (أي النماذج التي خطط المهندسون استناداً إليها ونجحوا في البقاء ضمن التيار الحضاري العالمي). أهمها نموذج المجتمع كالإنسان، وقد شرحه الإمام أبو حامد الغزالي في كتاب ميزان العمل[8] حيث يشبّه المجتمع بالإنسان، له رأس ويدان وبقية الأعضاء، والاعتناء بالمجتمع يشبه الاعتناء بالإنسان بالمحاكاة، فالرأس هو رأس الدولة الملك أو السلطان أو الوزراء، واليدان السلطات التنفيذية وما شابه ذلك. وما زال بعض المفكرين حتى اليوم يناقشون أمور المجتمع على أنه يمر بمرحلة الطفولة والشباب والكهولة. وهذا في المجتمع المسلم كما في المجتمعات غير المسلمة، يعتني مهندس الحضارة (وفق هذا النموذج) بالمحاكاة، وفيه يفكر كيف يتصرف الإنسان المتوازن الناجح، ومن معرفة ذلك يخطط لمراحل حركة المجتمع وحمايته من الأمراض والآفات، والوصول به إلى القوة والاستعداد والإنجازات الحضارية.

ولدينا أيضاً نموذج مالك بن نبي الذي يرى مسيرة المجتمع على الحضارة مسيرة على هضبة[1] فيحتاج إلى زمن يرتقي فيه المجتمع تلك الهضبة، وزمن يحتفظ خلاله بمجده وتقدمه، ثم زمن ينحدر فيه إلى الأسفل تاركاً المكان لمجتمع آخر يرتقيه. وكأنه لا يرفض القول أن الحضارة واحدة، على اعتبار أن القمة هي الحضارة التي تتناوب المجتمعات عليها. ولكن لم يَخُض أصحاب هذا النموذج في طبيعة ذلك التناوب، طبيعي أم صراعي، وإنما يحدد المراحل ومستلزمات كل مرحلة ومتطلباتها، مما يساعد مهندس الحضارة على التخطيط وتحديد المراحل ورسمها.

بقية النماذج التي مرت في التاريخ

الإسلامي العربي تكاد تكون غير أصيلة، ومستوردة كنموذج المدينة الفاضلة لأفلاطون[١٠] والفيوضات الثلاثة لأفلوطين[١١] وما شابه ذلك والنماذج الدخيلة لعبت دوراً مخرباً في جسد الأمة الإسلامية، فهي لم تجد طريقاً وأذناً صاغية لدى أصحاب القرار إلا بعد أن تمكنوا من الحكم والقيادة. ثم مالوا إلى الاستعانة بنماذج فلسفية أو عرفانية لم تظهر آثارها بصورة واضحة.

في التجارب العالمية نماذج أخرى كثيرة في شرق الأرض وغربها، مازال ماثلاً منها نماذج أصيلة، كنموذج قيادة الطبقة الواحدة، التي قام عليها النهج الشيوعي على أساس ديكتاتورية العمال. وهناك نموذج التحدي والمنافسة المؤسس على الفكر الإغريقي القديم، والذي قامت على يديه الثورة الصناعية والتقنية والحركات الاستعمارية.

لقد نجحت النماذج السابقة في إنجاز عمليات انضمام مجتمعاتها إلى التيار الحضاري العالمي، وكانت فترات الانضمام متفاوتة جداً، مما يوحي بأن زمن الانضمام لا يتعلق بالنموذج، وهذا متوقع لأن النموذج أداة هندسية مساعدة في عمليات التخطيط والبناء، وهو ليس بنية حقيقية تدخل في البناء الحضاري. وهناك نماذج لم تساعد في إنجاز عملية انضمام صحيحة كالنموذج المغولي والألماني القائم على العرق.

وعلى ذلك؛ يستطيع المجتمع تبني نموذج ما، قديم أو حديث، لإجراء التصاميم وفقها وبمساعدتها، على أن ينتبه المخططون إلى أن الثقافات التي ستنمو وتكبر في المجتمع لا تطابق النموذج، لأن الثقافات بُنى حقيقية في المجتمع يدخل في نموها كل العوامل المحيطة والمتوفرة.

المصطلحات الرئيسية

لأن الانضمام عملية، فإنجازها يحتاج إلى مصطلحات متعارف عليها بين أفراد المجتمع ومكوناته، وإلى مقومات ضرورية تصفها تلك المصطلحات. وفي هذا السياق نعتمد على تعريف مالك بن نبي للحضارة[١٢]، فهو شامل جامع مختصر لكثير من التعاريف التي نستخلص منها أن مقومات الحضارة تدور حول المكان والزمان والإرادة (الإنسان+ التراب+ الزمن) والإرادة هي الإنسان الواعي. أي يحتاج المجتمع كي ينضم إلى التيار الحضاري العالمي على مقومات عامة جداً، هي:

– المكان مؤلف في إقليم جغرافي مستقل للمجتمع سيادة كاملة عليه، ويشكل

بتضاريسه وثرواته إقليماً يدافع عنه كل أفراد المجتمع ويرون فيه تراثهم، ومصدر ثروتهم الأول ومستندهم ومرتكزهم الرئيسي في كل النشاطات والخطط الاقتصادية والسياسية المنظورة، فلا يكون المكان مقوماً حضارياً أساسياً إذا كانت جماعات المجتمع تخطط لنشاطها الاقتصادي خارج إقليمها مثلاً، إن كان بالهجرة للعمل خارج الوطن، أو الظن أن السلعة التي ينتجها لا تعود عليه بالنفع إلا إذا صدّرها، قبل أن تحوز على إعجاب أهل إقليمه وجماعته بها.

- أما الزمان فهو علاقة المجتمع مع الوقت، وهو نبض حياة الناس، فإن كان بطيئاً تضيع الجهود الجديدة بالتقادم، ويذهب ألقها ودفعها، (تضييع التغذية الراجعة مابين الأجيال والتخصصات)، وإذا كان سريعاً أكثر من اللازم ضاعت الحكمة من الجهد ودخل في المعارك التنافسية قبل الاستعداد التام للانضمام. ومن جهة أخرى تمثل علاقة المجتمع مع الماضي والمستقبل جزء رئيسي من دور مقوم الزمان في مساعدة أفراد المجتمع عند استكمال استعداداتهم، ذلك أن الماضي قد يكون مثبّط قوي إذا تحولت حوادثه إلى ثوابت يقيس عليها الناس حاضرهم، كما تفعل الأثقال إذا علّقناها على جسم الغطّاس (في عرض البحر). ومظهر ذلك ميول الجيل الجديد إلى تكرار تجارب سابقة بحذافيرها، هذا يعود إلى طبيعة السيرورة الكونية، فكل شيء يسير إلى مستقر ولا يدور في حلقات.

- والكلام عن الإرادة كمقوم رئيس للانضمام إلى التيار الحضاري طويل ومنوّع جداً، فمنهم من رأى الإرادة في عنصر التحدي عند الإنسان[13]، وآخر رآه في عنصر النزعة الإنسانية عموماً[14]، وتتفاوت درجات اندماج هذا العنصر في المكّون البشري الذي يشكل المجتمعات المتطلعة إلى الحضور والتحضر، فهناك ثقافات تسلّم الإرادة بالكامل إلى قوى علوية وإرادة إلهية كما في الثقافات الهندية[15]، وعند البعض الآخر يكون التسليم جزئي[16] لأن الإنسان مسؤول عن خياره كما في الثقافات الإسلامية. ويوجد النقيض أيضاً الذي يضع الإرادة في يد الناس بالكامل وهم على تفاوت مابين من يعتقد أنها بيد الفرد الحر كما في التصور الرأسمالي[17]، أو أنها بيد المجتمع أو طبقة قائدة منه كما في الشيوعية[18]. ومهما يكن؛ فإن غياب الإرادة البشرية بأي صورة كانت في مجتمع ما للانضمام إلى التيار الحضاري العالمي، يعني انعدام الحاجة إلى الكلام في

النشـاط الحضـاري عندهم عموماً، ولكن الحديـث عنها لابد منه لتحديد الآلية التي يمكن التخطيط لها كي يكون الانضمام إلى التيار الحضاري سليماً ومفيداً، وكذلك كي نرسم معالم المشاركة الحضارية وتفاعلاتها مع الثقافات المتعددة المتواجدة مابين أفراد المجتمع المدروس.

دور الثقافة في النموذج:

يوحي الكلام الســابق (بضرورة التسليم بأن طبيعــة الثقافات المبثوثة في مجتمع ما) هي التي تحدد إطــارات مفاهيم المقومات الحضــارية (مكان –زمان – إرادة) وبالتالي النمط الحضــاري والمميزات التي ستتصف بها عملية الانضـمام الحضـاري بالكامل. هنا سنحتاج لتثبيت مفهومين، سبق الحديث عنهما:

أ- المقصــود بمصــطلح الثقافــة (دون التغاضــي عن التعاريف الكثيرة التي مرّت في(٢))، هــو بالإجمال تحول العلم والإيمان اللذين بنتهما الأسرة والمؤسســات التعليمية في الأفــراد إلى ســلوك واقعــي، فلا يكون مثقفاً من جهدت المدارس في تعليمه نموذج المجموعة الشمسية والمجرات ثم كان سلوكه مستسـلماً لفكــرة وجود قــوة في كوكب ما يحــدد له مزاجه وعمله وشركاءه أو من آمن بأن الرّزاق هو الله ثم تهافت في أعماله على الكســب مع شــيء من الخداع أو الرشوة أو الكذب.

وبســبب تفــاوت طبيعة الأســرة وقوة المؤسســات التعليمية المختلفة من مكان إلى آخــر، ومن زمان إلى آخر، فإن الثقافة التي تطبع مجتمع ما ليســت واحدة أبداً، بل ولا تكون عملية الانضمام إلى التيار الحضاري العالمي ممكنة فيما إذا كانت الثقافة السائدة واحدة، لابد من التعدد الثقافي لإنجاز عملية الانضمام.

ب- تُعَــد الثقافات الغربية الدين مكون مــن مكونات الثقافــة جنبــاً إلى جنب مع التقاليد والأخلاق والمعارف وما شــابه، في حين أن الديــن في الثقافات الشرقية مكون بشري مســتقل عــن الثقافة والحضــارة، بل وعلى المصــطلحان أن يخضــعا لصبغة الدين المعترف به في ذلــك المجتمع، أما في الفكر الإســلامي فإن الدين أســمى من أن يكــون مكوناً مــن مكونات الثقافــة والتيار الحضاري، وهو مكوّن بشري بعيد تماماً عن الإرادة البشرية أو المكان والزمان.

ضــمن هذه الرؤية للثقافــة، (ولأن دور الثقافة في عملية الانضــمام بالغ الأهمية، بل هــو العنصــر الرئيس الــذي يمكن أن

يحقق عملية الانضمام إلى التيار الحضاري العالمي). فإن وجود ثقافات متعددة تستوعب كل أفراد المجتمع ضمنها، ووجود علاقات سليمة بين الثقافات المتعددة يعني أن المجتمع جاهز لتنفيذ عملية الانضمام إلى التيار الحضاري.

جرّب المجتمع الروسي طريقة تنفيذ عملية الانضمام بثقافة ذات بعد واحد، تقوم على مبادئ الاشتراكية والملكية العامة وقيادة الطبقة الواحدة أو الحزب الواحد، وأن تكون كثير من الخدمات بما فيها الترفيهية بيد المجتمع، وفشلت قبل أن تعيش هذه المرحلة القرن من الزمان على الرغم من توفر السيادة على الأرض وثرواتها (المكان)، وانطلقت البرامج على أسس جديدة كمرحلة لم تعط الماضي اهتماماً، وامتلكت الأدوات ليكون الحاضر افتتاحاً لخطة الولوج إلى المستقبل (الزمن)، وتوحدت الأمة لفترة ما تحت إرادة سياسية واقتصادية واحدة تخدم كل القطاعات الأخرى (الإرادة)، وأنجز المجتمع انضماماً إلى التيار الحضاري العالمي على خلفية التقدم التقني والعلمي والمعرفي، والريادة الفكرية غير أن مركبتهم لم تتحمل أعباء السفر، وأخذت تتشقق ويزداد فيها الضجيج إلى أن قرر قادة المركبة الانسحاب من التيار الحضاري من أقرب مخرج، وبأسرع طريقة ممكنة على الطريقة الاسعافية. لتختفي نظرة الثقافة الواحدة والنمط الفريد كطريق إلى الحضارة، وتظهر أفكار التعددية وقبول الآخر وما شابه ذلك كطروحات بديلة أكثر ملائمة للطبيعة البشرية والاجتماعية.

إن الأنماط الثقافية السليمة وتفاعلاتها الإيجابية التي تقود مركبة المجتمع المنضم إلى التيار الحضاري، وبالتالي تحافظ على تواجده ضمن مسارب التيار الحضاري جنباً إلى جنب مع المجتمعات الأخرى المجاورة، تعطي العلاقات المتبادلة مابين المنضمين المتجاورين صبغتها الخاصة وهويتها المتميزة.

بالمقابل يعود توفيق المجتمع في انضمامه إلى التيار الحضاري على الحالات الثقافية العاملة في المجتمع بالثقة والرسوخ، مما يسمح لتلك الثقافات أن تؤصل نفسها وتقدمها للمجتمعات الأخرى بهويتها المميزة، وطابعها الخاص الذي سيسم الإبداعات الثقافية من أدب وفن ومنهجية علمية واقتصادية، وأنماط اجتماعية بسمتها الخاصة، التي ستبقى في التاريخ والذاكرة البشرية.

الخطوات الأولى للانضمام

يتضح (بتحديد دور الثقافة في انضمام المجتمعات إلى التيار الحضاري العالمي) أن بناء الثقافة المناسبة هي الخطوة الأولى، التي يجب أن ينتبه إليها مهندس عملية الانضمام وفق نموذجه المعتمد عليه، وأن يتولاها بالرعاية والدعم المعنوي. وعلى هذا فإن عملية إيصال الثقافات في المجتمع إلى درجة مناسبة يحتاج إلى بحث وتدقيق:

تلعب عناصر المجتمع والسلطات المختلفة فيه وتراثه التاريخي والشعبي دوراً بارزاً في توليد الثقافات المتنوعة في المجتمع الواحد، على اعتبار أن الثقافة هي عملية سلوكية وليست معرفية، هذا يعني أن الدولة بمؤسساتها المختلفة معنيّة بالدرجة الأولى بالتخطيط بهدف الوصول لحالات ثقافية سليمة في المكان الذي تمارس سيادتها عليه.

هنا سيقول القارئ، وأي دولة لم تقوم بذلك وتصل إليه؟..

والجواب أن المطلوب من الثقافة كما المطلوب من بقية المقومات أن تكون تحت السيادة حقاً وصدقاً، فإذا كان المشرفون على تنفيذ خطط بناء الثقافة ورعايتها في المجتمع مقلدون عن حسن نية، أو تابعون إلى ثقافة أخرى خارج مجتمعهم، يدينون لها بالولاء ويعتقدونها القدوة، فإن نتائج الخطط تكون ثقافات غير أصيلة، وسيكون انضمام هذا المجتمع إلى الركب الحضاري انضمام مشاركة في حافلة واحدة، يقودها صاحب الثقافة الأصل، وسيكون عمل المجتمع ونشاطه جزءاً من عمل المجتمع الأصل وتابعاً له أيضاً. فمقلد خطوط الثقافة الهندية ستكون مشاركته الحضارية ذات سمة هندية، وكأن المجتمع انضم إلى الحضارة على المركبة الهندية، وليس الخاصّة به.

وإذا بهرتنا إنجازات المجتمع الياباني في العصر الحديث مثلاً، فقررنا إرسال شبابنا وشاباتنا إلى هناك يتعلمون العلوم الحديثة في بلادهم، ودعونا شركاتهم لتؤسس لنا المشافي وبعض المرافق العامة بإشرافهم فإن المتعلمين بعد عودتهم سيبنون ثقافة في مجتمعهم تابعة لثقافة المجتمع الذي كبرت أفكارهم وملكاتهم فيه، وفي حال الانضمام إلى التيار الحضاري سيكون الانضمام على المركبة اليابانية، فهل سيسمح قائد المركبة اليابانية المنضمّة برفع شعارات مجتمعات أخرى ما عدى شعارات المجتمع الياباني؟..

إن الثقافات المناسبة لتهيئة المجتمع

لعملية الانضمام هي الثقافات الأصيلة، التي تُصنع في نفس المجتمع ومن أجل أفراده، لقد حاول البعض حل هذه المعضلة بالطرق السهلة:

• أن يرسل شاباته وشبابه إلى مجتمعات متنوعة ومتباينة، كي يتمكنوا من بناء ثقافة غير تابعة إلى جهة ما.

• أو أن يغلق المجتمع منافذه ويركّز جهوده على بناء ثقافة خاصة به، ويحميها من كل المؤثرات الخارجية.

وكما تعلمون، فقد فشلت كلتا التجربتين، فمن نهل من مشارب متنوعة، ولّد مراكز متناحرة كثيرة في المجتمع، كانت تربة خصبة (تحت شعار التنافس وإثبات الوجود) لتبعية سياسية واقتصادية متعدّدة الاتجاهات أيضاً، مما سمح بتدخل قوى كثيرة في البلاد امتصت كل جهد إلى الأمام، عن طريق صراعات جزئية عشوائية.

ومن أغلق الحدود على نفسه فرض على كل مكونات المجتمع ثقافة وحيدة البعد يتعلمها في المدارس والدوائر الرسمية وفي أماكن العمل والنشاط الثقافي والاجتماعي، غير أنها ثقافة لا تدخل معه إلى منزله أو غرفته، ولا إلى أسرته. هذا إضافة إلى قتل خاصية التأقلم والنمو في الثقافة الحيّة، فبدت الثقافة التي تدعوا لها المؤسسات الحكومية ثقافات ميتة. وكل ما يدور فيها على المستوى الفكري أضحى من الأفكار الميتة كما سماها مالك ابن نبي[9].

إن محافظة مؤسسات المجتمع على السيادة الحرّة في مجالات الخطط الثقافية، أصعب ويحتاج إلى إرادة وقوة أكبر مما تحتاجه السيادة على المكان.

يعرض المخططون المشكلة السابقة على صورة معضلة أو مفارقة، فمن جهة لا نستطيع تنمية الثقافات الأصيلة والوطنية دون اللجوء إلى مجتمعات منضمة إلى الحضارة، نأخذ العلم والمهارة التقنية منها. ومن جهة أخرى، فإن الاستعانة بتلك المجتمعات المنضمة يعني بناء ثقافات تابعة بصورة أو بأخرى، وبالتالي ستحصل على انضمام وهمي إلى التيار الحضاري، وتكون الحقيقة أننا استقلينا الحافلة الغربية لنرافقها هي في انضمامها.

وهذه المعضلة نظرية ومصطنعة في الحقيقة، لأن المجتمع الذي يخطط لبناء ثقافات أصيلة قادرة على إتمام عملية الانضمام بنجاح، لا يفكر بالآلية السابقة، وإنما يعطي أفراد المجتمع حريته الكاملة في تحقيق إرادتهم في تحويل أفكارهم إلى سلوك

واقعــي، وبالتالي عرضــ الثقافة التي يرى أنها مناسـبة له ومفيدة لمحيطه. ومع تعزيز إعلامي لناحيــة الإرادة العامة وضـبطها ضـمن قيم واقعية متناسبة مع المكان الذي يمارس المجتمع سيادته عليه، والزمن الذي يعيش فيه، سنحصــل على أجواء مناســبة لنمو ثقافات أصـيلة تنمو بقدراتها الذاتية، ومن أجل متطلباتها الذاتية.

بلغـة الواقع: تعطي مؤسسـات المجتمع الصـادقة في قيـادة مجتمعهـا إلى مرحلة الانضمام إلى الركب الحضاري، كل الأفراد على أرضها فرصاً متساوية ليختاروا بحرية (وانطلاقاً من ثقافتها الخاصـة بالمجتمع) طريقة تحقيق أفكارها على صـورة سلوك، أي إظهار هويتهـم الثقافية، وربما اختارت مجموعة أن تبني القاعـدة العلمية والمادية بالجهود الشخصـية والذاتية، وبعضهم قد ينطلق من الصفر والبعض الآخر قد يحاول هضم تجارب الآخرين ومتابعة الطريق. وقد يختار آخرون طريق التعـاون مع جماعات خارج مؤسسات الوطن، كأن تحاول جماعات من الشراكسة أو الأرمن أن تذهب في مهمة علمية إلى بلاد فيها جماعات شركسـية أو أرمنية أكثر تقدماً، أو أن تذهب جماعة على قناعة تامة بـأن العلم الألماني قـدّم للثورة الصـناعية مبادئ لا منافسـ لها إلى ألمانيا لتتم دراسـتها، وبالمقابل هناك من سيذهب إلى اليابان أو الهند أو روسيا. المهم في هذه الحركات أن ينطلق هؤلاء الشباب من هدف وطني حقيقي في التعاون المعرفي وردم الهوة التقنية، وأن لا يساومون على هويتهم مهما كانت المغريات، فإذا عادوا إلى بلادهم أمّنت لهم مؤسسـات الدولة فرصـاً متكافئة في العمل الشريف، وتقديم المسـاهمات كل في موقعه.. فإذا خرج طالب العلم من حضـن يحبه وعاد إلى حضـن يحبه فهو سـيندمج في النهضـة الثقافيـة للمجتمع، وسـيزيد من فرص الوصـول إلى مرحلة القدرة على الانضـمام. وعلامة ذلك أن لا تتغير ثقافته وسـلوكياته قبل طلب العلم وبعده، وسيكون ما تلقاه في البلاد المطلوبة لعلمها هو رصيد إضـافي مادي فقط وذخيرة تقنيـة. وبلغة مالك بن نبي ينضـاف العلم الذي طلبه إلى عالم الأشياء لديه وليس إلى عالم الأفكار[٩]. وهذا هو المعيار الهام في موضوع التعامل مع الثقافات الأجنبية.

محاذير التعدد الثقافي:

يخـاف المخططـون مـن تـرك أفراد المجتمع ليقرروا بأنفسـهم السلوكيات التي

يتبعونها في تحصيل العلوم والمهارات التقنية داخل البلاد وخارجها، منطلقين من عدّة فرضيات، أو في ذهنهم عدّة سيناريوهات:

مثلاً إن أفراد المجتمع بحاجة إلى توجيه من قبل الدولة ليختاروا ما هو مناسب لخطط الدولة، ولا يجوز ترك الأمور دون ضبط.

في هذه الحالة علينا أن نتذكر أن الدولة التي تنطلق من اعتبارات قائمة على ثقة ضعيفة بالشباب وقدراتهم غير جديرة بتمثيل أفرادها والتخطيط لمستقبلهم. لأن أجهزة التخطيط في الدولة هي انعكاس لحالة الأفراد وليس العكس، فكيف نسمح لأنفسنا بتصور مخططين أكثر تقدماً وأفضل ثقافة من جيل الشباب. فقد وصل أولئك المخططين إلى مواقعهم بعد أن عملوا سنوات في مؤسسات الدولة وكان عليهم عاتق بناء ذلك الجيل، فإذا كان الجيل الذي هم منه فاشلاً فكيف سينجح تخطيطهم للجيل الجديد؟، ليس لديهم الحق في متابعة دفع الجيل في الاتجاه الخاطئ. هذا من جهة وجود تسلسل سليم في عمليات التربية والتعليم والعمل الاجتماعي، أما إذا كان المخططون معزولين عن قواعدهم لأنهم يعملون وفقاً لمناهج وتصورات وصفها وقررها لهم أشخاص يتخيلون أنهم هم المرجع والقوة، أو طلبها وفرضها أشخاص من ذلك النوع، فإن الدولة في حالة خلل فظيع لأنها تركت لعالم الأشخاص أن يحكم عالم الأفكار في المجتمع.

كي ينضم المجتمع إلى التيار الحضاري يجب أن يمتلك الفكرة التي تعبر عن إرادته، وفي الوقت نفسه فإن الأجيال المختلفة تمتلك أفكارها الخاصة المتنوعة، (وإلا لن نطمع بأن تصبح ثقافتهم مناسبة ومميّزة). أي لدينا عدّة شرائح مجتمعية بعدّة أفكار تشكل لحمة المجتمع والوطن. فإذا كانت الأفكار المتجاورة غير متجانسة ومتوافقة مع بعضها تحطمت اللحمة، واتجهت كل شريحة حيث تجرها الأقدار.

هذا مثله كمثل عدّة معادن استعملناها في بناء هيكل أو آلة واحدة، فإذا وضعنا المعادن بصورة عشوائية، بحيث لصقنا مادة ذات تمدد حراري كبير مع مادة ذات تمدد حراري قليل، فإن البناء سينهار عند أول اختبار، علينا رصف المواد بطريقة أو أن نبني الهيكل بطريقة تمتص فروق التمدد الحراري أو الخواص الميكانيكية الأخرى، أو أن نبتدع طرقاً وأدوات تجعل اختلاف التمدد في خدمة وظيفة البناء أو الهيكل. وليس نقطة ضعفه.

يحدث هـذا في عـالم الأفـكار عندما يتصور شخص، أو نخبة من الأشخاص أنهم أصحاب الحق في وضع كل تفاصيل المناهج والأساليب المؤدية لتنفيذ عملية الانضمام، ويسخّرون وسائل الإعلام والدعاية لخدمة مقترحاتهم، وتسـفيه المقترحـات الأخرى . هـذا ينطبق علـى النخبة السياسـية أو الاقتصادية أو الدينية.

فلا توجـد بنية اجتماعية وصـلت إلى مرحلـة الانضـمام إلى التيار الحضـاري اعتماداً على آراء ومناهج نخبوية إلا لفترات قصيرة، وارتبطت بفترة حياة تلك النخبة أو الأشخاص لا أكثر.

تعتقـد النظرة المادية للتاريخ أن مهمة القيادات أو المؤسسـات في المجتمع تحديد ثـروات البـلاد وحاجاتهـا، ووضـع خطة مفصـلة لتوجيه جيـل الشـباب لتنفيذها وتحقيق التقدم المادي.

رأينـا أنه لا يحدث تقـدم بتنظيم المادة فقط، لابد من إضـافة فكرة أصـيلة ضمن بنيـة الإرادة الخاصـة بالمجتمـع، عندها يصـبح التخطيط مهيئاً للنجاح (إن تجاوز المحاذير السـابقة) وفكرة هـذه الفقرة أن جيـل الشـباب أو الشريحـة الاجتماعيـة الرئيسـية التي نطلب حَضْن وتكوين ثقافة مناسبة في مجتمع ما، هم الجماعات الأكثر مرونـة في تحديـد الأولويـات المادية التي عليهم تأمينها لمجتمعهـم، وأكثر تلقائية في اختيار الزمان والمكان المناسـبان لحركتهم ونشـاطاتهم المتنوعة والحـرة، إلا من قيود الهوية العامة والخاصة.

إذا كانـت مؤسسـات الدولة قادرة على تنفيـذ برامـج تربويـة واجتماعيـة فيها القـدر الكافي من الثقة بـكل فئات المجتمع وشرائحه، وتقـدم للجميع الفرص المتكافئة للمشـاركة في تنميـة مجتمعهم، فـإن تلك الفئـات والشرائح سـتعرف أيـن تتجه وما هي المهارات والأفكار التي يجب أن تتعامل معها داخـل وخـارج المجتمع. فـإذا كان الإعلام فعّال أيضـاً في ترسيخ عزّة المواطن وكرامته، فإن تلك الفئات والشرائح سـتجد هويتها الخاصـة بسهولة، وتتمسك بها على طريقتهـا المتألقة مع المتغيرات العالمية، ولن تضيعها أينما اتجهت شرقاً وغرباً .إذن على مؤسسـات الدولة أن تبلور توجهات الأفراد والجماعات الثقافية في خطة واسعة، وتفتح الأبـواب لمشـاركة الجميع وتهيـئ مبررات الانسجام والتناغم، فإذا حصلنا على مثقف عزيـز يشـعر بالكرامة، ولديـه الحرية في اختيار الوسائل والطرق التي يعّبر فيها عن

نفســه على صورة سلوك مناسب، سيضحي في سـبيل الوصول إلى حالة الانضمام بآلية طبيعية، تكون فيها فعالية اسـتغلال الموارد والـثروات، وتطبيق طـرق فعّالـة في رفع سـوية المجتمع ككل في الإعراب عن نفسـه والاستفادة من التقانات الموجودة بين يديه.

ونجاح مؤسســات المجتمع في التخطيط العادل هو أول مظاهر الانضمام الحضاري، لأن المؤسسـات هـي المظهر المـادي لإرادة المجتمـع، وحالتها تدل علـى حالة الإرادة، وقدرتها على لعب دورها كمكوّن حضـاري. والتاريخ يبـين أن بعض المجتمعات الفقيرة بالموارد والثروات المادية كاليابان انضـمت بنجاح إلى التيار الحضـاري، وأن مجتمعات غنية جـداً بالثروات كروسـيا لم تتمكن من الانضمام لفترات طويلة.

توحي المحاذير السـابقة بأن مؤسسات المجتمـع لا يمكنها أن تكـون فعّالة في بناء ثقافـات حـرة كريمة ذوات هوية خاصـة. غـير أن الواقع عكس ذلك، لأن مؤسسـات المجتمـع مبنيـة لممارسـة القيادة لاشـك، وبيدها النشاطات الجماعية التي تساهم في بناء الثقافات بوضـوح، ولا يستطيع الأفراد القيـام بهـا، كالاحتفـالات والمهرجانـات والأجهزة الأمنية، فهي تسـتعمل أسـاليب القيادة والتوجيه بصورة ما..

المقصـود أن المجتمـع الـذي يمارس سيادته على أجزائه بصدق، سيختار تلقائياً الخطوط العامـة (الاسـتراتيجيات) التي سيعمل بها، وسـتكون خياراته منسجمة مع بنيـة المجتمع ومدعومة بممارسـة الإعلان والتربيـة، واتخـاذ القرارات التي تشـجع اتجاهات محـددّة في النشـاطات المختلفة الممكنة للمجتمع، تكون عامة وغير منحازة، وغير ظالمة أيضـاً. في هذه الحالة سـتتجه طبيعـة التطـورات الثقافية بحرية ضـمن الخطوط العريضـة والعامـة، كلّ فرد بما يحفظ له هويته وكرامته ضـمن المجتمع. وعندها سـيكون من الصـعب القول إن ما تسعى إليه فئات المجتمع المختلفة وشرائحه متباين عن ما ترسمه تلك المؤسسات.

مثلاً: إن أرادت مؤسسات الدولة التوجيه إلى ربط الفكرة المحرّكة بالإنسان، أي إفساح المجال لتلك الأفكار التي تخدم الإنسـان في توجهاته الاجتماعية والروحية، وكانت فئات المجتمـع وشرائحه تتناول التاريخ بفلسـفة ماديّة، فإن الجهود التي ستبذلها المؤسسات في خططها سـتكون غير فعالة، ومردودها ضـعيف، وإن أصـرت على نفس الطريق، سيتجه الناس إلى القطيعة والمداراة، وستبقى أعضاء الدولة غير قادرة على إنجاز عملية

الانضمام، وبالعكس إن كانت التوجهات إلى ربط الفكرة بالآلة والتقانة، وأفراد المجتمع يميلون إلى الروحية والاجتماعية سنصل إلى نفس النتائج المحبطة، وإلى القطيعة .

فإذا تطابقت روح الفكرة عند مؤسسات الدولة مع روح أفكار أفراد المجتمع (فكرة الإنسان أم فكرة التقانة)، يصل المجتمع بسرعة إلى بلورة إرادة حرّة، وجاهزية قادرة على إنجاز عملية الانضمام لفترة طويلة.

كيف توزّع الأدوار

المؤسسات المعنية بالانضمام هي كل مؤسسات المجتمع دون استثناء، بدءاً من المؤسسة الرئاسية أو الملكية إلى البلديات ودوائر النفوس. ولكنها لا تشارك جميعاً في التخطيط طبعاً، فهندسة عملية الانضمام تقع على عاتق الهيئات الاستشارية المختلفة، وأشهرها مراكز البحوث والدراسات المنتشرة في الجامعات والوزارات والقطاع الخاص، يمثلها هيئة بحثية عامة مهمتها التنسيق والتناغم، ومساعدة الهيئات المعنية على توحيد النموذج الذي سيتم وفقه البناء والتخطيط. ثمّ تستعمل إمكانيات بقيّة المؤسسات لتعميق التوجّه وتهيئة الأجواء المناسبة والسليمة والصحية لتعبّر الجماعات والطبقات والشرائح المختلفة في المجتمع عن نشاطاتها الثقافية والمهنية.

وتنفّذ الخطوة الأخيرة على شكل تعليمات عامة وخاصة تستلمها المؤسسات المختلفة، كلّ حسب وظيفته ومهمته في المجتمع، فورشات طوارئ الكهرباء مثلاً تصلها تعليمات مهنية حول ضمان حسن عمل الشبكة الكهربائية، وسرعة الاستجابة للشكاوي التي تبني الثقة ما بين المواطن والمؤسسة، وعلى صورة أولويات الاستجابة (كأن تكون للمشافي أولاً ثم لمراكز الطوارئ ثم لمراكز تجمّع الشباب.. إلى ما هنالك). فحسن سير عمل مؤسسات المجتمع يدعم عمليات البناء الثقافي المختلفة من وجهة نظر نسبية وعملية.

وتعطي كل شرائح المجتمع (بما فيها العاملين في نفس المؤسسات) فرصة من الوقت الحر الذي يبني فيه ثقافتها دون ضغوط تأمين أساسيات المعيشة، ودون شروط مسبقة لنوعية الثقافة المطلوبة. ولا يُطلب من كل المؤسسات تأمين الجو المناسب مسبق الصنع خارج إطارها المهني، أو تأمين قاعدة محدّدة لنشاطات معينة وكأنها تملي على المجتمع توجهاً خاصاً، فهناك مؤسسات تربوية وإعلامية من مهامها المساعدة في ذلك بطريقة مهنية أكثر من كونها وصائية. لأن الحراك الثقافي عموماً يتطلب جواً

من الثقة والشعور بالمسؤولية الأخلاقية والاجتماعية، وهو لا يتطور إلا ذاتياً وينفر من الرقابة والتوجيه المباشر، ولديه حساسية معادية للقيود المدنية والاقتصادية.

أي على مؤسسات الدولة أن تكون مستعدة تقنياً بالدرجة الأولى لخدمة المجتمع، ومستعدة بالحجة والاحترام الكافي لكل فرد مهما كان اعتراضه ونقده، وأن تمتلك البراهين المنطقية والعقلية على ضعف استجابتها أو تقصيرها في مهامها أمام المواطنين، فعندما تبدأ عجلة النمو الثقافي لن تتمكن معظم المؤسسات من ممارسة دور القيادة، وإنما دور التابع الجاهز للمساعدة والعمل. وأن تبتعد مؤسسات الدولة عن إفراز ثقافات الخوف[19].

الخلاصة:

• عملية انضمام المجتمعات إلى التيار الحضاري العالمي عملية هندسية توازنية، ولذلك فهي تحتاج إلى تبني نموذج عملي لطبيعة الحضارة ومقوماتها، وتوضيح الطرق الموصلة لها عن طريق النموذج، والمخارج المتوفرة للمناورة.

• تحدث عملية الانضمام في نموذج الحضارة العالمية الواحدة تلقائياً وضمن نواميس بسيطة هي انضمام المستعد، وخروج المقصّر، ولذلك فإن البناء والجهد الرئيسي يجب أن ينصب على الثقافات المتنوعة المتوفرة في المجتمع الواحد، فهي التي توصل أفراد المجتمع إلى مرحلة الانضمام، أو تجبره على الخروج من الحضارة إن قصّرت.

• مقومات الحضارة هي الزمان والمكان والإرادة، وكي تكون هذه المقومات مفيدة في عملية الانضمام يجب أن يكون للمجتمع السيادة على مكانه وزمانه وإرادته، والإرادة هي الفكرة الإنسانية التي تقود أفراد المجتمع ويلتفون حولها كجزء من هويتهم، ويسخرونها لخدمة الإنسان وللحصول على التقانة والآلة الخاصة بهم، وليس على متن مركبة غريبة.

مؤسسات المجتمع عنصر رئيسي في عملية الانضمام، ولكن عليها امتلاك فكرتها الأصيلة وسيادتها على مقومات الحضارة. وليكون ذلك مفيداً في عملية الانضمام، يجب أن تنسجم مؤسسات المجتمع مع أفراد المجتمع، فلا تكون المؤسسات إلا تعبيراً عن الأفراد، أي تكون المؤسسات ديموقراطية حقيقية، وأن تحاول تجنب عدة محاذير توقعها في حالات تضعف تجانس الثقافات المتنوعة في المجتمع، وتجانسها مع فكرة

المجتمع الأصيلة، أو أن تجعل المؤسسات نفسها وصية على المجتمع ومستبدة في خططها البعيدة عن نبض أفراد المجتمع، أو أن تضع نفسها تحت فكرة القاعدة المادية والاقتصادية فقط فالثقافات تحركها الأفكار أولاً ثم الوضع المادي.

المصادر والمراجع

١- العولمة وصراع الحضارات، أ.د. جعفر شيخ إدريس، مجلة البيان.

٢- الثقافة والحضارة -قراءة معيارية للمصطلح وتاريخه، مجلة الرافد يوليو٢٠٠٧، العدد١١٩.

٣- حوار الثقافات -الآليات والمفاهيم، مجلة الرافد، اكتوبر٢٠٠٧، العدد ١٢٢.

٤- في البدء كان الصراع، خلدون حسن النقيب، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٧م.

٥- قضايا المادية التاريخية، أنطونيو غرامشي، ترجمة فواز طرابيشي، دار الطليعة، بيروت١٩٧١.

٦- تاريخ الفلسفة الغربية، برتراند راسل، ترجمة محمد فتحي الشنيطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٧- الملل والنحل، الشهرستاني، تحقيق عبد العزيز الوكيل، القاهرة ١٩٦٧م.

٨- ميزان العمل، أبو حامد الغزالي، نشر سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.

٩- مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق٢٠٠٢م.

١٠-آراء أهل المدينة الفاضلة، الفارابي، القاهرة ١٩٢٩م.

١١-رسائل إخوان الصفا، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٥٨م.

١٢-مالك بن نبي، تأملات (دمشق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م)، ص١٦٨.

١٣-قصة الحضارة، وول ديورانت، ترجمة محمد بدران، جامعة الدول العربية.

١٤-أبحاث جديدة في الفهم الإنساني، جوتفريد فيلهلم ليبنتز، ترجمة أحمد فؤاد كامل، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٧.

١٥-الفكر الشرقي القديم، جون كولر، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة عدد ١٩٩، الكويت، ١٩٩٥.

١٦-محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين، نجم الدين الكاتبي، حيدر آباد الركن، ١٣٥٤هـ.

١٧-عالم صوفي، جوستان غاردير، ترجمة حافظ الجمالي، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٦م.

١٨-تيارات الفكر الفلسفي، أندريه كريسون، ترجمة نهاد رضا، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٨٢.
١٩-الخوف من الحرية، أريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٢.
٢٠-صراع الحضارات -الأزمنة وما حولها حتى الرسوم الدانمركية، محمد حسنين هيكل، جريدة العربي، عدد١٠٠٠، ١٩/٧/٢٠٠٦م.

الدراسات والبحوث

الأنشطة الإبداعية وتحقيق الذات الإنسانية

د. فايز حداد *

يؤكد أصحاب هذه النظرية على الدوافع الإبداعية ودورها في النشاط الإبداعي الكلي، لكنهم - وبشكل خاص- يوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات SELF-ACTUALIZATION ودوره في النشاط الإنساني بوجه عام، والنشاط الإبداعي بوجه خاص، ويجد هذا الدافع جذوره في الفلسفة الوجودية وفي المنهج الفينومينولوجي، وفي أفكار كيركفورد، وشوبنهور، ونيتشه، وياسبرز، وهايدغر، وهوسرل، وسارتر، بل وقبل ذلك لدى سقراط

* كاتب وناقد سوري.

(**) العمل الفني للفنان علي الكفري.

والقديس أوغسطين وباسكال وغيرهم ممن أكدوا علـى توق الإنسـان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق.

لقد رأى «ياسـبرز» كما يقـول «باريت» المعنى التاريخي للفلسـفة الوجودية في أنها كفاح دائم لإيقاظ إمكانات الحياة الحقيقية والأصـيلة داخل الفرد في مواجهة انجراف كبير يحدثه مجتمع يحاول صـياغة الإنسان في شـكل معياري مقنن والإنسـان – وفقاً كيركغـورد – كما يقول «ألن برغر» لن يكون أبداً كائناً مجهزاً من قبل، فالإنسـان سيظل في جوهـره هو ما يفعله لنفسـه وبنفسـه وليس شـيئاً آخر، والإنسان يكون نفسه من خـلال اختياراته لأن لديه الحرية لأن يقوم باختيارات حيوية وحاسـمة، وأكثر من ذلك لديه إمكانية الاختيار ما بين ما هو حقيقي وما هو زائف من أشـكال الوجود، ومن أجل أن يمـر الإنسـان من الوجـود الزائف إلى الوجود الحقيقي فـإن عليه أن يعاني محنة اليأس والقلق الوجودي (أي قلق الإنسان في مواجهة قيود وجوده، أو وجوده المحدود بكل ما يشتمل عليه من موت وخواء).

إن المنظـور الدافعي يحسـن فهمه في ضـوء محاولات الإنسـان الدائمـة، وتوقه الأبدي لأن يجد طرائقه الخاصة في الحياة سـعياً وراء كل ما هو حقيقي وهام لتحقيق وجوده، وهذا المنظـور الدافعي رغم تأكيد أصـحابه علـى الطابع العلمي لـه، إلا أنه يظل غير قابل للفهم إلا في ضوء الوجودية، والفينومينولوجيا، والبوذية، والتاوية وغيرها من الفلسـفات المؤكدة على سـعي الإنسان الكامل نحـو الحرية ونحو الاكتمال وكذلك الـدور الكبير للخـبرة الباطنية الإنسـانية في هذا السـعي، وبالإضـافة إلى ما سـبق يحسن فهم هذا المنظور أيضاً في ضوء بعض النظريـات السـيكولوجية الأكثر حداثة في مجال الشخصية مثل نظرية «البورت» التي أكدت أهمية تفرد وخصوصية وكلية الخبرة الإنسانية والشخصية الإنسانية، وهي نزعة تؤكد عليها أيضاً نظرية الجشطلت في مجال الإدراك وحل المشكلات.

إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الإنساني والمنظر الدافعي للإبـداع يكمن في محاولة الإنسـان اكتشـاف ذاته الحقيقية والتعبير عنها وتطويرها، والـذات باعتبارها الجزء النامـي والأكثر تطـوراً وإبداعـاً من الأنا الواعية للشخصـية التي سبق أن أكد على أهميتها الكبيرة أولرويونغ، ورانك، وروجرز، وماسـلو وغيرهم، فالذات عنـد يونغ مثلاً

هي الاندماج المتمايز الأكثر اكتمالاً وامتلاء وتناسقاً لكافة جوانب الشخصية الإنسانية الكلية، ويحاول الإنســان دائماً الوصول إلى هذه المرحلة من خلال ما سماه «غولدشتين» سـنة ١٩٣٩ و«ماسـلو» سـنة ١٩٥٤ باسم تحقيق الـذات، وسـيكون اهتمامنا خلال هـذا المقال مركزاً حول «ماسـلو» لأنه أهم من قام بالربط الجيد بين هذا المفهوم وبين الإبداع.

ماسلو وتحقيق الذات:

ولـد أبراهـام ماسـلو عـام ١٩٠٨ في بروكلين- نيويورك -من أبوين مهاجرين من روسيا إلى الولايات المتحدة، وخلال دراسته الجامعية اكتشف ماسلو الموسيقى والدراما وظهر هذا التأثير بشـكل مسـتمر معه عبر حياتـه ودراسـاته، في عام ١٩٣٤ حصـل ماسـلو على الدكتوراه في علم النفس وكان في السادسـة والعشرين من عمره، وارتبط ماسـلو عبر حياته بعلاقـات علمية وبحثية كثيرة من عديد من العلماء البارزين في هذا المجـال أمثال «ثورندايـك» و«الفريد ادلر» و«ايريك فـروم» و«كارين هورني»، لكنه كان شديد التأثر بوجه خاص «بماكس فرتهيمر» (أحد كبار مؤسسـي مدرسـة الجشطلت)، وكذلك عالم الأنثروبولوجيا الثقافية المشهور «روث بندكت»، تأثر ماسلو كذلك بدراسات فرويـد عن الجنسـ وكان مقتنعـاً بأن أي تقدم في فهمنا للوظائف الجنسـية سيقوم بتحسـين قدرتنا الإنسانية على التكيف إلى حد كبير خـلال الحرب العالمية الثانية ومع إدراك ماسـلو أن علم النفس لم يسـاهم إلا بالقليـل في فهـم وحل كثير من مشـكلات العالم الكبير. تحول اهتمام ماسـلو من علم النفس التجريبي إلى علم النفس الاجتماعي وسيكولوجية الشخصـية، وبدأ ماسلو يهتم بدراسـة الجوانـب الأسريـة والمهنيـة في علاقتها بالصحة النفسـية وكذلك المرض النفسـي وخلال ذلك طور ماسـلو ما سمي بعلم النفس الإنسـاني، الـذي اعتبر بمثابة «القوة الثالثة» في علم النفس بجوار التحليل النفسي والمدرسة السلوكية، ورغم أن ماسلو لم يكـن يشـعر بالراحة لهذه التسـمية لأن من كانوا يسـتخدمونها كانوا يؤكدون على أنها اتجاه مضاد للسـلوكية، وماسلو نفسه لم يكن ينكر علاقته الوثيقة بالسـلوكية، «لا يجـب الاعتقاد أنني ضـد السـلوكية.. أنا ضـد التنظير المجرد.. أنا ضـد أي شـيء يغلق الأبواب ويقـف في وجه الاحتمالات». من خـلال تجاربه ودراسـاته الشخصـية ومن خلال قراءاته وتأثراتـه بأفكار علماء

أمثال «مالينوفسكي» و«مرغريت ميد»، و«روث بندكت» و«رالف لنتون» و«وليم سومرز» في مجال الأنثروبولوجيا، وعلماء أمثال «فرويد» و «أدلر» و«ثورندايك» و«ماكس فرتهيمر» و«كورت غولدشتاين» في مجال علم النفس، فقد تأثر ماسلو كثيراً بوجهة نظر سومرز القائلة إن كثيراً من جوانب السلوك الإنساني تكون محددة من خلال الأنماط والقواعد الاجتماعية، وتأثر أكثر بتحليل سومرز للطرائق التي يتحول من خلالها سلوك الإنسان إلى أنماط وقوالب.



ومن مدرسة الجشطلت تأثر ماسلو بوجه خاص بكتابات «فرتهيمر» حول العقل المنتج وهي الكتابات وثيقة الصلة بكتابات ماسلو بعد ذلك عن الإبداع، وعن المعرفة، فبالنسبة لماسلو كما هو الحال بالنسبة لمدرسة الجشطلت، فإن القدرة على الإدراك والتفكير في ضوء الكليات أو الأنماط الكلية وليس الأجزاء المتفرقة هو الأمر الأكثر كفاءة وفاعلية في التفكير الإبداعي وحل المشكلات. تأثر ماسلو أيضاً بشكل كبير بدراسات كورت غولدشتاين عالم علم وظائف الأعصاب (النيوروفسيولوجي) الذي أكد أن الكائن الحي هو كل موحد وأن ما يحدث لأي جزء فيه لابد وأن يؤثر على الكائن ككل، ويعتبر الجهد الذي قدمه ماسلو حول تحقيق الذات متأثراً إلى حد كبير بجهود غولد شتاين المبكرة، فقد كان غولد شتاين هو أول من استخدم هذا المصطلح، كما كان مهتماً بشكل خاص بالمرضى ذوي الإصابات العضوية في المخ، ونظر خلال عمله إلى

تحقيق الذات باعتباره العملية الأساسية الموجودة لدى كل كائن حي، عملية قد تكون لها جوانبها السلبية مثلما تكون لها جوانبها الإيجابية بالنسبة للفرد، وأكد هذا الباحث أن كل فرد يكون لديه دافع أولي واحد، أي أن الكائن يكون محكوماً بالنزعة نحو التحقيق بقدر الإمكان، لقدراته الفردية لطبيعته في العالم، واعتقد غولدشتاين أن عملية خفض التوتر أو التحرر منه تكون دافعاً قوياً لدى الكائنات فقط، وذلك لأن الكائن الحي السليم يكون هدفه الأساسي هو «التشكيل لمستوى معين من التوتر، أي ذلك المستوى الذي يجعل نشاطه المنظم بعد ذلك ممكناً».

إن دافعاً مثل الجوع هو حالة خاصة من تحقيق الذات، فالكائن يبحث عن خفض التوتر المصاحب للجوع كي يعود إلى حالته العضوية المثالية من أجل أن يعبر بعد ذلك عن قدراته وإمكانياته الإنسانية، على كل حال فإنه في المواقف المتطرفة فقط يكون هذا الدافع مطلوباً لذاته، وقد أكد غولدشتاين أن الكائن الحي الطبيعي يمكنه أن يؤجل الأكل والجنس والنوم وما شابه ذلك إذا كانت دوافع أخرى مثل حب الاستطلاع والمعرفة أو الرغبة في اللعب (لدى الأطفال مثلاً) موجودة لديه، إن المواجهة الناجمة للبيئة في رأي غولد شتاين تشتمل على كمية معينة من عدم اليقين والصدمة، والكائن المتسم بالصحة النفسية والمحقق لذاته يبحث فعلاً عن مثل هذه الصدمات من خلال مغامرته بمواجهة المواقف الجديدة من أجل أن يستفيد من كل إمكانياته وبالنسبة لغولد شتاين، كما هو الحال بالنسبة لماسلو، لا يعني تحقيق الذات نهاية المشكلات والصعوبات بل على العكس، فالنمو قد يجلب معه حالات كثيرة من الألم والمعاناة، إن قدرات الكائن تحدد حاجاته، فامتلاك الجهاز الهضمي جعل تناول الطعام أمراً ضرورياً والعضلات تحتاج للحركة ويحتاج الطائر للطيران، والفنان للإبداع، حتى لو كان فعل الإبداع يتطلب الصراع المؤلم والجهد الكبير.

هذه هي أفكار غولد شتاين التي استفاد منها ماسلو إلى حد كبير، وقد اعتبر ماسلو عمله وإنجازه العلمي بمثابة التركيبة أو التوليفة الخاصة التي تحاول أن تحدث التكامل ما بين أفكار ونظريات غولدشتاين ومدرسة الجشطلت من ناحية، وبين أفكار ونظرية فرويد والتحليل النفسي من ناحية أخرى، وإن هذا التكامل يستفيد من الروح

العملية التي تعلمها ماسلو على يد أساتذته في ونسكونسن بشكل خاص، هذا التكامل ظهر بطريقة واضحة في نظريات ماسلو حول الإبداع في علاقاته بتحقيق الذات:

مدرج الحاجات الإنسانية

اعتقد ماسلو أنه يمكن تفسير جوانب عديدة من سلوك الإنسان في ضوء ميل هذا الإنسان إلى البحث عن حالات خاصة بأهداف شخصية، وهذه الحالات تجعل الحياة مشجعة وذات معنى، وتعتبر هذه العمليات الدافعية هي جوهر الشخصية لدى ماسلو.

إن الإنسان في ضوء هذا التصور نادراً ما يصل إلى حالة الرضاء الكامل، فحتى لو وجدت حالة «النرفانا»، فإنها تكون مؤقتة، إن الخاصية المميزة لحياة الإنسان هي أن الناس دائماً يرغبون في أشياء معينة ويريدونها، وعندما يحصلون عليها فإنهم يفكرون في غيرها، وهكذا، افترض ماسلو أن الرغبات (أي الدوافع) الإنسانية هي دوافع فطرية أي ولادية، وإنها مرتبة في شكل متدرج وفقاً لأولوياتها أو لسطوتها على الإنسان، وقد رتب ماسلو هذه الدوافع الإنسانية كما يلي:

١- الحاجات الفسيولوجية الأساسية.

٢- حاجات الأمن (أو الشعور بالأمان).

٣- حاجات الانتماء والحب،

٤- حاجات الاحترام أو التبجيل (أو التوقير).

٥- حاجات تحقيق الذات.

وهناك افتراض يقوم عليه هذا التصور وهو أن الحاجات التي تقع عند سفح المدرج أي الحاجات الدنيا هي ما يجب أن يشبع أولاً على الأقل إلى حد ما قبل أن يستطيع الإنسان التفكير في إشباع الحاجات الأعلى منها، فمثلاً يجب التفكير في إشباع الحاجات الفسيولوجية (كالطعام والشراب..إلخ) قبل التفكير في حاجات الحب والأمن، بل إن إشباع ذلك المستوى الأدنى يساعد في التهيؤ للتفكير في هذا المستوى الأعلى وهكذا، وقد اعترف ماسلو بوجود استثناءات لهذا التنظيم الخاص بالدوافع، فقد لاحظ مثلاً وجود بعض المبدعين الذين قاموا بمتابعة ومواصلة العمليات المتعلقة بارتقاء مواهبهم الخاصة والتعبير عنها بصرف النظر عن شظف العيش أو السخرية الاجتماعية، كما يوجد أفراد أيضاً تكون قيمهم ومثلهم ومعتقداتهم شديدة القوة بحيث يقاومون عمليات الجوع والعطش بل ويواجهون الموت دون التخلي عن معتقداتهم. وعموماً فإن

ترتيب هذه الحاجات أو الدوافع في ضوء تصور ماسلو لها يقوم على افتراض أنه كلما انخفضت درجة الدافع على هذا المدرج كلما كانت أسبقيتها ومن ثم سطوتها أكبر على الإنسان بشكل عام. وفيما يلي بعض التفاصيل الخاصة بهذا التنظيم:

أ- الدوافع الفسيولوجية :

إن الحاجة الأكثر أساسية وقوة ووضوحاً من بين حاجات كل البشر هي الحاجة للبقاء الحي الجسمي الفيزيقي، ويشتمل ذلك على مجموعة من الحاجات الخاصة بالطعام والشراب والأوكسجين والنوم والجنس والابتعاد عن درجات الحرارة المرتفعة والمنخفضة بشكل متطرف، وكذلك عمليات التنبيه الحسي، وهذه الدوافع الفسيولوجية تتعلق بشكل مباشر بعمليات الحفاظ البيولوجي على الكائن الحي ويجب إشباعها عند مستوى أدنى على الأقل قبل أن يندفع الكائن إلى مستوى أعلى عبر مدرج الدوافع. فالشخص الجائع بدرجة كبيرة ولفترة طويلة لن يفكر في تأليف الموسيقى أو بناء عالم جديد أو ابتكار نظرية جديدة، أنه يكون مشغولاً أكثر بكيفية الحصول على ما يشبع حاجاته الأساسية.

ب- حاجات الأمن :

عندما يتم إشباع الحاجات الفسيولوجية يصبح الإنسان مهتماً بمجموعة جديدة من الدوافع هي دوافع الأمن أو الأمان، وتكون القوة الأساسية الموجهة هنا من أجل ضمان درجة معقولة من الضمان والنظام واليقين في البيئة الخاصة بالفرد، وقد أشار ماسلو إلى أن حاجات الأمان تشاهد بشكل واضح لدى الرضع والأطفال الصغار، وذلك بسبب شعورهم النسبي بالعجز وقلة الحيلة والاعتماد على الراشدين، فيستجيب الطفل مثلاً باستجابة الخوف أو الإجفال للأصوات المرتفعة وعمليات السقوط المفاجئة أو الأضواء المبهرة المفاجئة، وتقوم عمليات الخبرة والتربية بعد ذلك بجعل مثل هذه المنبهات أكثر حياداً، فإن هذا يكون نتيجة المعرفة المتزايدة بالبيئة بجوانبها وعناصرها المختلفة، وفي مثل الحالات السابقة وكذلك خلال الأمراض الجسمية يشعر الطفل بالحاجة الشديدة إلى الحماية.

و الأمن، هذه الحاجة يوفرها له الراشدون في البداية نتيجة اعتماده عليهم، لكن مع تزايد عمليات النضج والارتقاء تزداد عمليات استقلال الطفل ثم المراهق ثم الراشد عن الآخرين، إنه يحتاج إلى

أن يوفر حمايته وأمنه بنفسه لنفسه بل وللآخرين الذين يتعلقون به أيضاً ويظهر هذا في الرغبة في الحصول على مهنة ذات عائد مالي مرتفع وعمليات توفير النقود والتأمين الطبي والمهني على الحياة وغير ذلك من العمليات التي يحاول من خلالها الإنسان توفير قدر مناسب من الأمن والأمان لحياته. والذين يوفر الأمن المناسب للفرد. والفلسفات ونسق القيم لدى الفرد قد تساهم في توفير بعض الأمن المناسب له. مما يساعد الناس على تنظيم حياتهم في شكل كل متماسك له معناه مما يجعل الفرد يشعر بالأمن، ويزداد شعور الإنسان بالتهديد وفقدان الأمن خلال الحروب وموجات الجريمة والفيضانات والزلازل والخلل الاجتماعي أو الفوضى الاجتماعية وما شابه ذلك من الظروف التي تزداد فيها حاجة الإنسان إلى الأمن والأمان أكثر من غيرها.

ج- حاجات الانتماء والحب:

تظهر هذه الحاجات بعد إشباع الحاجات الفسيولوجية وحاجات الأمن ولو بطريقة نسبية، والشخص الذي تثار دافعيته عند هذا المستوى يتوق إلى العلاقات الإنسانية الحميمة مع الآخرين، أي إنه يحتاج إلى مكان أو موقع مناسب في عائلته وكذلك داخل الجماعات المرجعية الأساسية التي ينتمي إليها كالأصدقاء والعمل وما شابه ذلك. إن عضوية الجماعة تصبح هنا هدفاً سائداً لدى هذا الفرد، نتيجة لذلك سيشعر هذا الفرد بالوحدة أو العزلة وافتقاد الصداقة والنبذ الاجتماعي والرفض إذا سيطرت عليه فكرة غياب الأصدقاء والأقارب والزوج- أو الزوجة- والأطفال. ورغم البيانات المؤكدة لأهمية حاجات الانتماء والحب التي تظهر في عمليات تكوين الأسر الجديدة والإعاقات الاجتماعية وغيرها، فإن ماسلو يصر على أن آثار هذه الحاجات السلوكية ربما كانت شديدة التمزق في مجتمع يتسم بالحراك MOBILITY المرتفع مثل الولايات المتحدة الأمريكية، فقد أصبحت أمريكا هي أرض الهائمين على وجوههم أو «الرحل الجدد» فحوالي ٤٥ مليون أمريكي أي حوالي خمس عدد سكان أمريكا يغيرون عناوينهم مرة على الأقل كل عام، إنها أمة-كما يقول ماسلو ويوافقه على ذلك جيل وزيفر من الأفراد الذين لا جذور لهم، المغتربين، غير المبالين بالمجتمع أو المشكلات الأسرية كما تسود السطحية علاقاتهم الاجتماعية بشكل واضح.

إن المجتمع الأمريكي كما يرى ماسلو هو مجتمع يحبط حاجات الحب والانتماء وينتج عن ذلك سوء التكيف والأمراض النفسية والاجتماعية ويرفض عديد من الأفراد تعريض أنفسهم للعلاقات الحميمة حيث إن احتمالات الرفض تقوم دائماً كاحتمالات قوية، ويؤكد ماسلو رغم ذلك أن هناك علاقة جوهرية وارتباطاً قوياً ما بين خبرات الطفولة الدافئة والصحة النفسية خلال الرشد، فالحب هو شرط أساسي مسبق للارتقاء الصحي لدى الإنسان .

د- حاجات اعتبار الذات :

عندما تتحقق حاجات الفرد الخاصة بالحب عندما يحب الآخرين ويحبونه، فإن دافعيته الخاصة بالحب والانتماء تنخفض وترتفع بدلاً منها حاجات اعتبار الذات وقد قسم ماسلو هذه الحاجات إلى مجموعتين، تشتمل المجموعة الأولى على احترام المرء لذاته وتشتمل المجموعة الثانية على توقير الآخرين أو احترامهم لهذا الفرد، وتشتمل المجموعة الأولى على حاجات مثل الرغبة في الكفاءة أو التمكن أو الاقتدار وكذلك الثقة وقوة الشخصية والإنجاز والاستقلال والحرية، إن هذا يعني أن الفرد يحتاج إلى أن يعرف أنه جدير ببعض الأشياء وأنه قادر على التفوق في عمله وعلى التحدي خلال الحياة، وأما التوقير أو الاحترام من الآخرين فيشتمل على المكانة الاجتماعية واعتراف الآخرين بالفرد وتقبلهم له وانتباههم إليه والمركز الاجتماعي والشهرة والذيوع والسمعة الطيبة..إلخ.

هـ- حاجات تحقيق الذات :

أخيراً، وبعد إشباع كل الحاجات السابقة يأتي دور حاجات تحقيق الذات، وقد حدد ماسلو حاجة تحقيق الذات باعتبارها الرغبة في تحقيق المرء كل ما يريد تحقيقه، إنه الاستخدام الأمثل لكل ما لدى المرء من قدرات ومواهب وإمكانيات. إن دافع تحقيق الذات يعني رغبة المرء في تحسين ذاته، ويعني أيضاً أن يكون المرء قادراً على جعل ما هو ممكن لديه فعلياً ومتحققاً، إنه الوصول إلى ذروة إمكانيات الفرد، فالمحقق لذاته هو الشخص الذي يصل إلى الحالة التي يريد أن يكون عليها فعلاً، فالمؤلف الموسيقي لا بد أن يؤلف الموسيقى، والمصور لابد أن يرسم، والشاعر لابد أن يكتب، إن المرء يكون هناك في سلام خاص مع نفسه، إنه يكون حقيقياً وملتزماً بطبيعته الخاصة، غير مزيف أو مكابر أو مصطنع أو مخادع، هذه العملية ليست سهلة أو تلقائية بطبيعة

الحالة فمحاولة تحقيق الذات تدفع المرء في طريق الإنجاز، لكنها تجلب معها المسؤولية والالتزام ومواجهة غير المعروف في ما يتضمنه ذلك من صراعات ومخاوف.

تحقيق الذات:

عرف ماسلو تحقيق الذات بشكل عام باعتباره الاستفادة الكاملة والاستغلال التام لكل المواهب والقدرات والإمكانيات الموجودة لدى الفرد. إن تحقيق الذات ليس حالة راكدة ساكنة إنها عملية مستمرة من استخدام المرء لقدراته بشكل كلي، إبداعي وممتع، إن المحققين لذواتهم يرون الحياة بوضوح، إنهم أقل انفعالاً وأكثر موضوعية، ويقل لديهم احتمال سماحهم للآمال والمخاوف أو ميكانزمات الأنا الدفاعية (كالكبت والنكوص مثلاً) بأن تشوه ملاحظاتهم وعمليات إدراكهم، وقد وجد ماسلو أن المحققين لذواتهم كانوا ملتزمين إما بمهنة معينة أو بقضية معينة أو بالاثنين (المهنة والقضية معاً). كذلك كان الإبداع التلقائي والعمل الشاق والشجاعة من الخصائص الكبيرة المميزة للمحققين لذواتهم.

لقد قرر ماسلو بوعي أن يدرس فقط الأشخاص المتحررين نسبياً من العصاب والاضطرابات الانفعالية وقد وجد أن الأشخاص الأصحاء نفسياً قل لديهم الصراع النفسي وكانوا أكثر استقلالية وأكثر تقبلاً لذواتهم وأكثر قدرة على التمتع بالعمل، وباللعب أيضاً، وهم يفضلون أيضاً «القيم» الأفضل التي تعتبر في العادة صحيحة ومعقولة وصحية، ووجد ماسلو أن الأشخاص المحققين لذاتهم والذين درسهم كانوا يستمتعون ويتذوقون الحياة أكثر من غيرهم، ورغم الألم والأسى والإحباط وخيبات الآمال التي واجهتهم فإنهم كانوا يحصلون من الحياة على أفضل ما فيها، كان لديهم دائماً هدف لحياتهم وسلوكهم، كانوا أكثر وعياً بالجمال وأكثر قدرة بالاستمتاع بشروق الشمس والطبيعة والزواج والجنس، لقد كانوا يحبون الحياة بشكل عام ويستمتعون فعلاً بكل جوانبها.

قام ماسلو بدراسات أولى على الحياة الشخصية والقيم والاتجاهات وطرائق التفكير لدى اثنين من أساتذته الذين تأثر بهم كثيراً وهما روث بندكت، وماسك فرتهيمر، وكان مؤمناً بأن دراسات أفضل الرجال والنساء وأكثرهم صحة يمكن أن يفيد إلى حد كبير في استكشاف الحدود والكلية للخبرة الإنسانية، فلكي يدرس مثلاً كيف يستطيع إنسان في العالم أن يجري يجب عليه

أن يدرس أبطال رياضة الجري المتفوقين وليس الأشخاص العاديين في هذه الرياضة، ونفس الأمر بالنسبة للجوانب المختلفة من الإبداع الإنساني، العلمي والأدبي وحتى السياسي والإداري، ونتيجة لذلك قام ماسلو بدراسات تالية على ١٨ شخصية من الشخصيات المحققة لذاتها، منها: أبراهام لنكولن، توماس جيفرسون، ألبرت أينشتاين، وليم جيمس، ألبرت شفايتزر، ألدوس هكسلي، سبينوزا وغيرهم، وقد أدى اهتمام ماسلو بالأشخاص النشطين الإيجابيين الناجحين ذوي الإنجاز العقلي المتميز إلى استخلاص مجموعة خاصة من الخصائص المميزة لهؤلاء الأشخاص دون غيرهم، وربما لو كان ماسلو قد اهتم بمجموعة أخرى من المبدعين الانطوائيين أو الذين أصيبوا ببعض الاضطرابات الانفعالية فربما استخلص مجموعة أخرى من الخصائص المميزة للأشخاص المحققين لذواتهم كما حددها ماسلو في كتاباته :

- إنهم أكثر كفاءة في إدراكهم للواقع وأكثر ارتياحاً في علاقاتهم به.
- يتقبلون الذات والآخرين.
- إنهم يتسمون بالتلقائية.
- والتركيز حول مشكلة ما.
- والحاجة إلى الخصوصية.
- والاستقلال في علاقاتهم بالبيئة والثقافة.
- ولديهم القدرة على انتزاع النشوة والإلهام والمتعة.
- ولديهم خبرات باطنية يحسون خلالها بالحياة بشكل شامل وعميق .
- ولديهم اهتمامات اجتماعية.
- ولديهم علاقات شخصية حميمة.
- تسود الديمقراطية بنية شخصيتهم فهم يحترمون الآخرين، ويمكنهم إقامة علاقات طيبة معهم والتعلم منهم. بصرف النظر عن المولد أو الجنس أو العرق أو الطبقة.. إلخ.
- يميزون بين الوسائل والغايات.
- لديهم حس بالفكاهة والمرح.
- يتسمون بالإبداعية والأصالة.
- ويقاومون عمليات التنميط والقولبة الثقافية لهم.

ورغم ما في هذه الصفات لدى ماسلو من تداخل أحياناً وتكرار أحياناً أخرى، إلا أنه يؤكد أهمية توافر هذه الصفات لدى الأفراد الذين يحاولون تحقيق ذواتهم، كما يؤكد أيضاً أن الإبداع هو أمر شديد البروز لدى هؤلاء الأفراد أكثر من غيرهم

ويؤكد في سياق آخر أن مفهوم الإبداع يكاد يطابق مفاهيم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالإنسانية، ويؤكد ماسلو كذلك أهمية حالات الانغماس في الحاضر، النشاط الموجود الآن وهنا فقط، وأما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء حضورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس في غيابهما أو ابتعادهما عنه، ويشير ماسلو كذلك إلى أهمية عمليات تضييق مجال الوعي وتوسيعه وفقدان الأنا الواعي لحدوده، واختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية، وتقليل ضوابط المثبطات والميكانزمات الدفاعية أثناء فعل الإبداع. وهذه المفاهيم وثيقة الصلة في جوهرها بالمفاهيم التحليلية النفسية خاصة في تفسيرات فرويد ويونغ وكوبي وكريس للإبداع في كتابه: (The Futher Reaches of human nature)، وصف ماسلو ثماني طرائق يستطيع من خلالها الأفراد تحقيق ذواتهم، إنها ثمانية سلوكيات تؤدي إلى تحقيق الذات، وليست القائمة المتضمنة لهذه السلوكيات جامعة مانعة، لكنها تتضمن الأفكار الأساسية التي تراكمت لدى ماسلو حول تحقيق الذات، وهذه السلوكيات هي:

١- التركيز:

فتحقيق الذات يعني الخبرة الكلية الحية الذاتية التي تقوم على أساس التركيز الكامل والاستغراق الكلي في العلم، وخلال ذلك يكون هناك فقدان نسبي للوعي بما بداخلنا وبما حولنا، ولكن تكون هناك أيضاً لحظات من الوعي المرتفع والاهتمام الكبير، لحظات يمكن أن يسميها ماسلو لحظات تحقيق الذات.

٢- اختبارات النمو:

إذا فكرنا في الحياة على أنها عملية تتضمن اختبارات، فإن تحقيق الذات يعني اتخاذ القرارات الخاصة باختبارات مناسبة لنمو الذات، وإن علينا أن نختار بين الأمن والمخاطرة بين النمو والركود، بين التقدم والتأخر، وكل اختبار له جوانبه الإيجابية والسلبية باختيار الأمن يعني اختيار البقاء بجوار ما هو معروف ومألوف، حينئذ تصبح المخاطرة أمراً لا قيمة له، إن اختيار النمو يعني أن يفتح المرء آفاق ذاته أمام الخبرات الجديدة والمتحدية، وأن يخاطر بمعرفة الجديد والمجهول.

٣- الوعي الذاتي:

يصبح المحقق لذاته أكثر وعياً بطبيعته الداخلية الخاصة ويسلك وفقاً لهذا الوعي،

وهذا يعني أن تقرر لنفسك ما تريده من أفلام وكتب وأفكار وأساليب حياة بصرف النظر عن آراء الآخرين.

٤- الأمانة:

تعتبر الأمانة وتحمل المرء المسؤولية عن أفعاله عنصراً جوهرياً في تحقيق الذات، فبدلاً من فرض وإعطاء أجوبة تسر الآخرين وتجعلنا نبدو أفضل أمامهم فإن ماسلو يقول بأهمية أن ننظر داخل أنفسنا قبل أن نجيب ففي كل مرة نفعل فيها ذلك نقترب أكثر من ذواتنا الداخلية.

٥- الحكم أو التقييم:

تساعدنا الخطوات الأربع السابقة في تطوير القدرة على تكوين اختيارات حياة أفضل، فنحن نتعلم أن نثق في أحكامنا وغرائزنا وأن نسلك في ضوئها، ويعتقد ماسلو أن هذا يؤدي إلى اختيارات أفضل حول ما هو صحيح أو صائب في ذاته بالنسبة لكل فرد في مجالات الفن والموسيقى والطعام وكذلك اختيارات الحياة الكبيرة كاختيار الزوج أو الزوجة أو المهنة.

٦- ارتقاء الذات:

تحقيق الذات هو عملية مستمرة خاصة بتطوير المرء الدائم لإمكانياته، إنه يعني استخدام المرء لقدراته وذكائه وأن يحاول أن يفعل جيداً الأشياء التي يرغب في القيام بها والموهبة الكبيرة أو الذكاء المرتفع ليساهما تحقيق الذات، فالعديد من الموهوبين فشلوا في الاستفادة من قدراتهم بشكل كامل، بينما نجح آخرون، ربما بمواهب متوسطة في إنجاز أعمال عظيمة. إن تحقيق الذات هي عملية لا نهاية لها، إنها تشير إلى نشاط الحياة المستمرة والعمل الدائم والارتباط بالعالم بشكل دائم وليست مرتبطة بعمل هام واحد في حد ذاته.

٧- خبرات الذروة:

خبرات الذروة هي لحظات عابرة من تحقيق الذات، إنها اللحظات التي نشعر فيها أننا أكثر كلية وأكثر تكاملاً، وأكثر وعياً بذواتنا وبالعالم المحيط بنا، في تلك الأوقات التي نفكر ونشط ونشعر فيها بشكل أكثر وضوحاً وأكثر دقة من غيرها من اللحظات، إنها اللحظات التي نكون فيها أكثر حباً وتقبلاً للآخرين، أكثر تحرراً من الصراعات الداخلية والقلق وأكثر قدرة على وضع طاقاتنا في أشكال إيجابية وبنائية.

٨- انخفاض دفاعات الأنا:

الخطوة التالية في تحقيق الذات هي تعرف المرء على ميكانزمات الدفاعية وجوانب قصوره وقدرته على إسقاط هذه

الدفاعــات في الوقت المناســب، فالخطوة الأولى هنا هي معرفــة الطرائق التي تقوم مــن خلالها بتشــويه أو تحريف صــورتها الخاصة عن ذواتنا وعن العالم الخارجي، من خلال ميكانزمات دفاعية كالكبت والإسقاط وغيرها من الوسائل الدفاعية.

وقد كتب ماسلو كذلك عن أن المحققين لذواتهم يكونون أكثر وعياً وشــعوراً بقداسة الأشــياء، بذل الجانب المتعــالي من الحياة وذلك في قلب اهتمامهم بنشــاطات الحياة اليوميــة، إنهم يميلــون إلى تقييم خبراتهم الباطنية العميقة أو خــبرات الذروة لديهم باعتبارها أكثر جوانب حياتهم أهمية، إنهم يميلون إلى التفكير بشــكل أكثر كلية وتكون لديهم القدرة على الارتفاع والتعالي بالفئات المتصــورة الخاصــة بالماضــي والحاضــر والمستقبل، والخير والشر، وأن يدركوا الوحدة والبســاطة خلف الكثرة والتعقيد والتناقض الظاهــر، إنهم يكونون أكثر ميلاً لأن يكونوا من المفكرين المغامرين والأصلاء من كونهم يميلون إلى أن يكونوا مجرد منظمين لأفكار الآخريــن وترتقــي معلوماتهــم ومعرفتهم، وكذلك يرتقي إحساســهم بالتواضع وعدم المعرفــة، إنهم ينظــرون إلى العــالم برهبة وخشوع متزايد، ويميلون إلى اعتبار أنفسهم مجرد «حاملين» للمواهب والقدرات، ومن ثم يكونون أقــل اهتماماً بالذات خلال عملهم، إنه تكون لديهم الأمانة التي تجعلهم يقولون «أنا أفضــل شــخص للقيام بهذا العمل» أو «أنت أفضل شخص للقيام بهذه المهمة».

هذه الخــبرة الباطنية المتعالية ليســت كافية لتحقيق الذات، فقد توجد هذه الخبرة لدى أفراد لا يتســمون بالصحة النفسية أو الإنتاجية الإبداعيــة وهما الجانبان اللذان اعتبرهما ماســلو شرطين أساسيين لتحقيق الذات، وقد أشــار ماسلو كذلك إلى أنه قد وجد مثل هذه الخبرات المتعالية لدى عديد من رجــال الأعمــال والمديريــن والمعلمين ورجــال السياسة كما وجدها أيضــاً لدى الشــعراء والموســيقيين، إنه شرط جوهري يمكن أن يســاهم في تحقيق الذات، لكنه في حد ذاتــه ليس شرطاً كافيــاً حتى تتم هذه العملية:

الإبداع وتحقيق الذات.

وفي كتابه « الدافعية والشخصية» الذي صــدرت طبعته الأولى عــام ١٩٧٠ ثم أعاد تلامذة ماســلو نشره عام ١٩٨٧ مع إضافة فصــول أخرى إليه تحدثوا فيها عن أهمية هذا العالم وتأثيره على مجالات علمية وعملية عديدة. في هذا الكتاب تحدث ماســلو وفي

الفصل الثالث عشر منه عن الإبداع لدى الأشخاص المحققين لذواتهم وتحدث فيه عن تغييره لبعض أفكاره المبكرة حول الإبداع باعتباره يتضمن فقط الجوانب الإيجابية والصحية والناضجة والمتطورة والمحققة للذات فقط، لقد تطورت هذه الأفكار فأدخل ماسلو ضمن إطاره العام حول الإبداع وتحقيق الذات أفكار أخرى نعرض لها فيما يلي ببعض الاختصار:

يقول ماسلو إنه كان عليّ أن أتخلى عن الفكرة النمطية القائلة إن الصحة والعبقرية والموهبة والإنتاجية هي أشياء مترادفة أو مرتبطة بالضرورة، فالعديد من الأفراد الذين درستهم رغم كونهم أصحاء ومبدعين بمعنى ما، لم يكونوا منتجين بالمعنى المألوف للكلمة، كما لم يكن لديهم قدر كبير من الموهبة أو العبقرية، كما لم يكونوا من الشعراء أو المؤلفين الموسيقيين أو المخترعين أو الفنانين التشكيليين أو من ذوي المواهب العقلية الإبداعية، كما كان واضحاً أن بعض أعظم الموهوبين في تاريخ الإنسان لم يكونوا يتسمون بالصحة النفسية، كما في حالة «فاغنر» و«فان كوخ» و«ديغاء» و«بيرون»، مثلاً، فبعض المبدعين يكون متميزاً بالصحة النفسية والبعض الآخر ليس كذلك وقد توصلت مبكراً إلى استنتاج أن الموهبة الكبيرة لم تكن فقط مستقلة تقريباً عن الصحة النفسية للشخصية ولكن أيضاً أن ما نعرفه عن الموهبة حتى الآن هو قدر قليل، فمثلاً هناك شواهد على أن المواهب العظمية في مجال الموسيقى والرياضيات يكون الجانب الموروث فيها أكبر من الجانب المكتسب، وقد ظهر لي أن الموهبة الخاصة والصحة النفسية (أو حتى الجسمية) هما متغيران مستقلان، قد تكون العلاقة بينهما ضعيفة وقد لا تكون، لقد اكتشفت أنني مثل عديد من الناس كنت أفكر في الإبداع في ضوء النواتج الإبداعية الكبيرة ومن ثم قمت بحصر الإبداع في مجال ضيق من مجالات السلوك الإنساني الكبيرة، وقد افترضت خلال ذلك وبشكل لا شعوري أن أي رسام لابد أن يحيا حياة إبداعية وكذلك الأمر بالنسبة لأي شاعر وأي مؤلف موسيقى، لقد افترضت أن المنظرين والفنانين والعلماء والمخترعين هم فقط من يمكنهم أن يكونوا مبدعين، وغيرهم لا يستطيع ذلك.

ويعترف ماسلو بعد ذلك بأنه كان مخطئاً في تصوره هذا فقد وجد أن أي إنسان في أي مجال من مجالات الخبرة الإنسانية يمكن أن يكون مبدعاً، فقد وجد مثلاً خلال

دراساته امرأة ربة منزل وأم لم تكن تقوم بأي نشاط من النشاطات الإبداعية الشائعة، ومع ذلك فقد كانت طباخة وأم وزوجة وربة منزل شديدة المهارة، فقد كانت قادرة من خلال نقود قليلة على أن تجعل منزلها يبدو شديد الجمال وكانت في نفس الوقت مضيفة كريمة، لقد كانت تتمتع بحاسة فائقة في اختيار الملابس والفضة والأواني الزجاجية والفخارية والأثاث المنزلي وقد كانت تتسم في كل سلوكياتها هذه كما يقول ماسلو بالأصالة والفطنة والتجديد والقيام باختيارات وسلوكيات غير متوقعة بدرجة كبيرة ومن ثم لم يتردد ماسلو في أن يسميها «ربة منزل مبدعة» لقد تعلم منها أن «حساء من الدرجة الأولى» يمكن أن يكون أكثر إبداعية من لوحة من الدرجة الثانية، وأن فن الطهي والأمومة الراقية يمكن أن يكونا أكثر إبداعية من قصيدة لا تتسم بالإبداع.

وأكد ماسلو أن مجال الخدمة الاجتماعية النفسية من خلال الأفراد والمؤسسات يمكن أن يكون مجالاً للإبداع كذلك أيضاً فإن الطبيب النفسي الذي يتمتع بالخدمة والفطنة والمهارة والذي يساعد الآخرين على العلاج وعلى اكتشاف الجوانب الإيجابية بداخلهم يمكن أن يكون مبدعاً.

نتيجة لما سبق قام ماسلو بتوسيع حدود كلمة الإبداع كي تشتمل على جوانب أخرى غير الشعر والرواية والقصة القصيرة والموسيقى والفن التشكيلي والنظريات العلمية، ومن ثم قام بالتمييز بين إبداعية الموهبة الخاصة Special Talent Creativiness وبين إبداعية تحقيق الذات Self actualizing Creativiness ويرتبط النوع الأول بالإبداع الفني والعلمي والأدبي بينما يرتبط النوع الثاني بمجالات الحياة المختلفة، فالنوع الثاني لا يظهر فقط في النواتج الإبداعية العظمية والواضحة لكنه يظهر أيضاً خلال وسائل وطرائق عديدة يستخدمها الإنسان، خلال أنواع معينة من الفكاهة، خلال الميل لأداء كل شيء بطريقة غير مألوفة وجديدة، وفي الرغبة في التدريس أو التعليم بشكل جديد غير تقليدي ويمكننا أن نفكر بطبيعة الحالة أن النوع الأول (إبداعية الموهبة الخاصة) لا يستبعد مطلقاً النوع الثاني (إبداعية تحقيق الذات) فالإبداع الفني والعلمي الذي يستند على مواهب خاصة يطمح أيضاً إلى تحقيق الذات لكن تحقيق الذات كنزعة إنسانية لا تقتصر فقط على الآداب والفنون والعلوم بل على كل نشاطات الإنسان. وهذا يعني أن نزعة تحقيق الذات

أكثر شمولاً واتساعاً من الإبداع الفني والأدبي والعلمي، فهي ليست مرادفة له إلا بقدر ما يكون مفهوم الإبداع شاملاً لكل نشاطات الإنسان المتميزة المختلفة فنية كانت أو علمية أو لم تكن، وبعد هذا التحديد يتحدث ماسلو عن بعض العمليات والأبعاد الخاصة في إبداعية تحقيق الذات (التي تشتمل بدورها على الإبداع الفني والأدبي والعلمي لكنها لا تقتصر عليه كما قلنا)، هذه الأبعاد هي:

- الإدراك:

يبدو من الواضح بشكل متكرر تماماً أن الجانب الجوهري في إبداعية تحقيق الذات هو ذلك النوع من الإدراك يمكن فيه لأفراده المبدعين رؤية الجديد الخام المياني الملموس غير الرمزي، وكذلك رؤية العام، الشامل، المجرد، المشتمل في فئات والمصنف، ونتيجة لذلك فهم يعيشون أكثر في العالم الواقعي الطبيعي أكثر من اهتمامهم بالعالم اللفظي الخاص بالتصورات والتجريدات والتوقعات والمعتقدات والقوالب النمطية من التفكير، وهذه الحالة التي عبر عنها روجرز جيداً من خلال مصطلح «الانفتاح على الخبرة» والذي يعني «نقص التصلب، والقدرة على النفاذ وتجاوز حدود المفاهيم والمعتقدات والإدراك والفروض، إنها تعني تحمل الغموض أينما وجد، كما تعني القدرة على استقبال المعلومات الكثيرة والمتصارعة دون اللجوء إلى إغلاق الموقف أو الحيل الدفاعية».

- التعبير:

كان معظم الأفراد الذين قام ماسلو بدراستهم يتسمون بالتلقائية والتعبيرية لقد كانوا قادرين على أن يكونوا أكثر «طبيعية» وأقل تحكماً وقمعاً لسلوكهم، لقد كان سلوكهم بمثابة فيضان يتدفق بسهولة وحرية دون غلق أو انسداد أو نقد ذاتي، هذه القدرة على التعبير عن الأفكار والاندفاعات دون تردد أو خوف من سخرية الآخرين تحولت إلى أن تكون جانباً جوهرياً من إبداعية تحقيق الذات، وقد استخدم روجرز تعبير الشخص كامل التوظيف لقدراته The Fully Functioning person كي يعبر عن هذه الحالة.

- البساطة (أو السذاجة) الثانية:

من الملاحظات التي وجدها ماسلو لدى الأفراد ذوي إبداعية تحقيق الذات أن إبداعيتهم تكون شبيهة بإبداعية الأطفال السعداء والذين يشعرون بالأمن، لقد كانت هذه الإبداعية تتم بتلقائية دون مجهود، ببراءة، بسهولة، بنوع من التحرر من القوالب

المتجمدة أو «الاكليشيهات».. ويصاحب ذلك براءة ودهشة في عملية الإدراك وتلقائية وتعبيرية في السلوك بشكل عام، إن كل الأطفال تقريباً عليهم الإدراك بحرية كبيرة دون توقع مسبق لما ينبغي أن يوجد هناك أو ما كان دائماً موجوداً هناك وكل طفل تقريباً يمكنه أن يؤلف قصيدة أو أغنية أو رقصة أو لوحة أو لعبة في التو واللحظة دون تخطيط أو تعمد مسبق لقد كان الأفراد المبدعون الذين درسهم ماسلو يتسمون بالانفتاح على الخبرة وكذلك التلقائية والتعبيرية الواضحة في سلوكهم، ورغم أنهم كانوا في الخمسينيات أو الستينيات من أعمارهم فقد كانت هذه الجوانب المشتركة بينهم وبين سلوك الأطفال واضحة بدرجة ملفتة للنظر، وهذه هي البدائية أو السذاجة الثانية كما سماها عالم الجمال المعروف «جورج سانتيانا» لكن المبدعين الكبار كانوا على كل حال، كما يقول ماسلو يتسمون إضافة إلى التلقائية والتعبيرية بدرجة عالية من الدقة وجودة الفحص والتمحيص أيضاً .

- الألفة مع المجهول :

كان الأفراد الذين درسهم ماسلو، إضافة إلى ما سبق، يتسمون بعدم الخوف من الأشياء المجهولة، الغامضة، المميزة، بل كانوا ينجذبون بطريقة إيجابية، أي كانوا يختارونها ويفكرون فيها ويستغرقون في تأملها، إن غير المنظم بدرجة مقلقة، والفوضوي، وغير المتقن والغامض والمثير للشك وغير المؤكد وغير المحدد والتقريبي وغير المكتمل أو غير الدقيق قد يكون في لحظات معينة من العلم والفن والحياة بشكل عام أكثر جاذبية تماماً، إنه قد يمثل بقعة مرتفعة في الحياة، تستثير حس التحدي والمجابهة أكثر من المعروف والمألوف والمنظم والواضح.

- حل الثنائيات المتعارضة :

لقد نظر عديد من علماء النفس إلى عديد من الخصائص والأقطاب المتعارضة على أنها امتدادات أو متصلات مستمرة بدرجة مباشرة كما لو كان الأمر مسلماً به دون مشكلة، وأما ماسلو فقد لفت نظره مثلاً أن محاولة تحديد مدى كون الشخص المحقق لذاته متسماً بالأنانية أم لا سيكون صعباً في ظل التفكير بالمنطق الأرسطي الذي يفرق في الأشياء باعتبارها إما «أن تكون» كذا «أو تكون» كذا، وقد تخلى ماسلو عن مثل هذا النوع من التفكير حيث وجد أن بعض الأفراد الذين قام بدراستهم كانوا يتسمون بالأنانية في بعض المواقف

ولا يتسمون بها في مواقف أخرى، وكانت هذه المشاعر المتعارضة موجودة معاً بشكل محسوس ويمكن قبوله ويمثل وحدة دينامية أو مركباً شبيهاً بما وصفه «إيريك فروم» في دراسته الكلاسيكية عن حب الذات، أي الأنانية الصحية، لقد أدرك ماسلو أن حب الذات ضروري من أجل حب الآخر وأن غير القادر على حب ذاته قد لا يكون قادراً على حب الآخرين، وأن الأنانية والغيرة ليستا بالضرورة أمرين متعارضين وأن النظر إليهما باعتبارهما لا يمكن أن يوجدا معاً يكون موجوداً فقط عند المستويات المنخفضة من النضج والارتقاء النفسي.

وقد وجد ماسلو أيضاً خلال دراساته العديد من النماذج والأدلة على هذه الثنائيات التي يظن أنها متعارضة لكن الفرد المحقق لذاته يقوم بتسجيلها في شكل وحدات متكاملة، من هذه الثنائيات أيضاً، (فالمعرفة في مقابل العاطفة، القلب في مقابل العقل، الرغبة في مقابل الحقيقة) قد أصبحت معرفة ذات بينة عاطفية مثلما تصبح الغريزة والعقل في وحدة أيضاً دون تناقض، إن الواجب يتحول هنا إلى متعة مثلما تتحول المتعة إلى واجب وتمتزج به، إن التمييز بين العمل واللعب يصبح هنا باهت الظلال، إن الأمر شبيه بما يحدث أيضاً حين يتم المزج بين الاتجاه الطفولي وبين وعي الرشد، ويصبح إيثار الآخرين مفضلاً وسارا قد تشيء بالأنانية، إن هؤلاء الأفراد الذين يوصفون بأنهم من أصحاب «الذوات» القوية قد يكونون في نفس الوقت غير ذائبين، متعالين على ذواتهم مفارقين لهم، ولكنهم قائمون بالتركيز الأكبر على المشكلة موضع الاهتمام.

إن هذا هو ما يفعله تماماً الفنان العظيم، إنه يكون قادراً على وضع الألوان المتعارضة معاً كي يخلق إحساساً كلياً بالشكل، تتحاور الأشكال الفرعية مع بعضها وتتعارض لكنها تخلق في النهاية وحدة كلية، هذا أيضاً ما يفعله المنظر العظيم الذي يضع الحقائق المتعارضة غير المتسقة معاً بحيث يستطيع أن يرى أنها يمكن أن تنتمي واقعياً لبعضها البعض، كذلك يفعل السياسي العظيم والمعالج العظيم والفيلسوف العظيم والأب العظيم والعاشق العظيم والمخترع العظيم، إنهم جميعاً مؤلفون ومركبون وقائمون بتحقيق التكامل، قادرون على وضع الأشياء المنفصلة وحتى المتناقضة معاً ثم هم أيضاً قادرون على تحقيق التكامل بينها وتكون هذه الإبداعية بنائية، تأليفية موحدة وتكاملية

بقدر اعتمادها في جانب كبير منها على التكامل الداخلي للشخص القائم بالإبداع، إضافة إلى الشروط والأبعاد السابقة يضيف ماسلو حالات أخرى تكون هامة ومميزة لإبداعية تحقيق الذات من هذه الحالات مثلاً: التحرر من الخوف وخبرات الذروة والسعي نحو الكفاءة والسيطرة وغيرها من الشروط الضرورية والحالات الملازمة للإبداع ثم إنه يتحدث بعد ذلك عن مستويات الإبداع وهو الجزء الذي نختم به حديثنا عن نظريته.

- مستويات الإبداع:

يقول ماسلو إن النظرية الفرويدية التقليدية قليلة الفائدة في هذا السياق، بل إن البيانات التي قام بجمعها تتعارض مع هذه النظرية، لقد كان ما قدمه فرويد قائماً في جوهره على علم نفس الهو وباعتبار الهو مستودع الطاقة الخاص بالغرائز والرغبات الجنسية والتدميرية و من ثم كانت نظرية فرويد بمثابة الجدل أو الصراع ما بين محاولات إشباع الغرائز وعمليات قمعها وكبتها بفعل العمليات الدفاعية أو المثبطات الأخلاقية والاجتماعية التي كان يفرضها الأنا الأعلى على الهو.

إن العمليات الأكثر أهمية وحسماً من الاندفاعات المكبوتة، ومن أجل فهم مصادر الإبداع (وكذلك اللعب والحب، والحماس الانفعالي، والفكاهة والخيال، وأحلام اليقظة) هي ما يسمى بالعمليات الأولية التي هي عمليات وجدانية أو غريزية، عندما تتحول بانتباهنا إلى هذا الجانب من علم نفس الأعماق الإنسانية يمكننا أن نلمح اتفاقاً خلال التوافق العادي لإنسان الشارع المتوسط الإمكانيات ويكون التكيف الجيد متضمناً رفضاً مستمراً ناجحاً لكثير مما يتضمنه أعماق الطبيعة الإنسانية، في جوانبها المعرفية والوجدانية. فالتكيف الجيد في ضوء ذلك التصور التقليدي يعني انشطار الإنسان ما بين جانب خارجي متظاهر به، بمثابة القناع الأملس الذي يخفي العديد من الاندفاعات والأفكار، لكنه القناع الذي يرضى عنه المجتمع، ثم جانب داخلي حقيقي وطبيعي وتلقائي لكنه يتم قمعه من أجل الآخرين، إن الكشف عن ذلك الجانب الداخلي يكون متسماً بخطورة بالغة في رأي هذا الإنسان، لكنه نتيجة لذلك الخوف يفقد كثيراً من إمكانياته كإنسان، إنه يفقد مصادر مسراته، وقدرته على اللعب والحب والضحك - وهو الأكثر أهمية - القدرة على الإبداع. فمن خلال

حماية الفرد لنفسه بهذه الطريقة من الجحيم الذي يدور بداخله فإنه يقطع صلته بالفردوس الموجود بداخله أيضاً، وعند الأمثلة المتطرفة من هذا النوع البشري العادي نجد الشخص السطحي واللين، المتصلب، المتجمد، المتحكم فيه، الحذر الذي لا يستطيع الضحك أو اللعب أو الحب، إنه الشخص الذي لا يستطيع أن يكون واثقاً من نفسه أو يكون ذا طابع طفولي، إن خياله وحدسه ورقته وانفعاليته تميل إلى أن تكون مخنوقة أو مشوهة، وقد قسم ماسلو علاج هذه الحالات إلى ثلاثة مستويات:

١- المستوى الأولي:

يعتبر العلاج التحليلي النفسي في نظر ماسلو علاجاً تكاملياً تماماً، فالجهد المبذول خلال العلاج يكون من أجل رأب صدع الشخصية من خلال الاستبصار بحيث يصبح ما كان مكبوتاً في اللاشعور موجوداً عند مستوى الشعور أو قبل الشعور، ويمكننا هنا ثانية أن نقوم بتعديلات مناسبة نتيجة دراستنا للمصادر العميقة للإبداعية، فعلاقتنا بالعمليات الأولية ليست هي من جميع الجوانب نفس علاقتنا بالرغبات غير المقبولة.

إن الفارق الأكثر أهمية هو أن عملياتنا الأولية ليست في مثل خطورة الدوافع المحرمة، وإلى حد كبير لا يحدث كبت أو مراقبة لهذه العمليات ولكن ما يحدث هو نسيانها، إنها تقمع ولا تكبت من أجل التكيف مع متطلبات الواقع الجاف الذي يتطلب الكفاح العملي والغرضي ولا يتطلب التهويم أو الشعر أو اللعب، وفي المجتمعات الغنية نتوقع أن تكون هناك مقاومة أقل لعمليات التفكير الأولية، وتستطيع أن تؤدي عملية التعليم التي تقوم بدور ضئيل في إطلاق الإمكانيات الغريزية المكبوتة (الخاصة بالعمليات الأولى المتعلقة باللعب والضحك والفن والتهويم) تستطيع هذه العملية التعليمية أن تقوم بدور كبير في تقبل وتكامل العمليات الأولية داخل نسق الحياة الشعورية أو قبل الشعورية وتستطيع التربية عن طريق الـ والشعر والرقص أن تقيم أساساً في هذا الاتجاه، إن هذا النوع من الإبداعية يظهر بشكل خاص خلال عمليات الارتجال، كما في موسيقى الجاز وفي التمثيل، وفي رسوم الأطفال أكثر من ظهوره في الأعمال الفنية التي ينظر إليها باعتبارها أعمالاً «عظيمة».

٢- المستوى الثانوي:

إن العمل الإبداعي العظيم يحتاج إلى

موهبة عظيمة وقد اعتبر ماسلو مثل هذه الأعمال -بعد ذلك- بعيدة (بعض الشيء) عن مجال اهتمامه ثم إن العمل العظيم يحتاج أيضاً ليس فقط إلى الومضة والإلهام وخبرات الذروة لكنها تحتاج أيضاً إلى العمل الشاق والتدريب المستمر والنقد القاسي وأيضاً إلى معايير خاصة للكمال أو الاكتمال، وبمعنى آخر إنه قبل التلقائية يجيء التروي وقبل التقبل يأتي النقد، وقبل الحدس لابد من تفكير عميق، وقبل الجرأة يأتي الحذر وقبل التهويم والخيال تأتي عمليات اختبار الواقع. بعد ذلك تأتي الأدوار الهامة لعمليات المقارنة وإصدار الأحكام والتقييم والحسابات والاختبارات وعمليات القبول والرفض، إن الأمر كما لو كان بمثابة خروج للعمليات الثانوية من العمليات الأولية، أو للتفكير الأبولوجي من التفكير الديونيسي إذا استخدمنا مصطلحات نيتشه، خروج للاتجاه الذكري من الاتجاه الأنثوي، ويصل النكوص الإرادي إلى أعماق الذات إلى نهايته وتقوم النزعة الاستقبالية المتفتحة الخاصة بالإلهام أو خبرات الذروة الآن بإخلاء الطريق للنشاط والتحكم والعمل الشاق، إن خبرة الذروة تحدث لدى شخص ما دون مجهود واضح منه، لكن المنتج العظيم يكون ما يصطنعه هذا الشخص وليس شيئاً خارجه.

٣- الإبداع المتكامل:

أطلق ماسلو اسم «الإبداع الأولي» على الإبداع الذي يستفيد من العمليات الأولية ويستخدمها أكثر من غيرها خلال العمل، وأطلق اسم الإبداع الثانوي على الإبداع الذي يعتمد إلى حد كبير على عمليات التفكير الثانوية، النوع الأول يعتمد على ما في داخل الإنسان من أحلام وتهويمات وعمليات خيال وميول للعب والحب والفكاهة..إلخ. والنوع الثاني يعتمد على العقل الواعي بما يتسم به من تحكم ودقة ونشاط غرضي واضح، ويشتمل هذا النوع الثاني على نسبة كبيرة من النواتج أو المنتجات التي تحدث على أرض الواقع أو العالم مثل الجسور والمنازل والسيارات والعديد من التجارب العلمية والكثير من الأعمال الأدبية التي تتم أساساً من خلال استغلال ومتصل أفكار الآخرين.. الفارق بين هذين النوعين من الإبداع كالفارق بين الفدائي وبين رجل الشرطة الذي يقف بعيداً عن الخطوط الأمامية، أو كالفارق بين الرائد أو المستكشف وبين الذي يجيء بعدهما ويستقر ويسكن.. ويطلق ماسلو على الإبداع الذي يستفيد من

هذين النمطين من الإبداع بتتابع ناجح جيد بينهما بحيث تكون عمليات الإبداع الأولية سابقة على العمليات الإبداعية الثانوية اسم الإبداع المتكامل، وقد جاءت الأعمال الإبداعية العظمية في الفن والفلسفة والعلم - في رأيه - من خلال مثل هذا النوع من الإبداع.

الخلاصة:

تعتبر نظرية تحقيق الذات لدى ماسلو مزيجاً من نظرية التحليل النفسي ونظرية الجشطلت، وهي تؤكد خلال دراستها للإبداع أهمية الوحدة والكلية والتكامل واتساق الذات، وهي تركز أساساً على الشخصية المبدعة أكثر من تركيزها على الإنجازات التي تقدمها هذه الشخصية، ومن ثم فهي تعتبر هذه الإنجازات أو المنتجات بمثابة الظواهر الثانوية المصاحبة للشخصية، وهذه الشخصية المبدعة تتسم بسمات خاصة منها: الجرأة، الحرية، الشجاعة، التلقائية، التكامل، تقبل الذات، وحدة الذهن وهي الصفات التي تجعل الإبداعية العامة كسمة تظهر وتعبر عن نفسها على هيئة حياة إبداعية أو اتجاه إبداعي أو شخصي مبدع، إن دافعية تحقيق الذات تنبعث مثل النشاط الإشعاعي، يؤثر على كل جوانب الحياة بصرف النظر عن المشكلات، مثلما تنبعث البهجة من شخص مبتهج إلى الآخرين دون هدف أو تعميم أو وعي. إن الإبداع ينبعث كشروق الشمس التي تنتشر عبر المكان كله وتجعل الأشياء تنمو، لكنها تتبدد عند الصخور وعند غيرها من الأشياء غير قابلة للنمو.

مراجع وإحالات

1-Frager P. and Fadiman J. Personality and Personal Growth. New. York Haper and Raw. 1994, P.56.

2-Maslow. A.H Motivation and Personality, New York, Haper and Raw, 1987, PP 158-168.

3-Croply, A.S. Psychology and Cognitive Psychology in: P.E. Vernon: Creativity (ed), London, Penguin, 1984, P.119

ماهية الفن والفنان

د. محمود شاهين *

«الفن» مصطلح شائع يتردد على مسامعنا مئات المرات في اليوم الواحد، لكن ماذا يعني تحديداً؟ ما أنواعه وضروبه؟ ومتى بدأ مع الإنسان؟ أسئلة تبحث عن أجوبة دقيقة ومحددة، لا سيما بعد انتشار هذا المصطلح واستعماله في أكثر من موضوع وموقع ومعنى.

* فنان وناقد وأكاديمي (سورية)

(*) العمل الفني: الفنان رشيد شمه

فقد خلق هذا الاستعمال الواسع وغير المنظم والدقيق لكلمة «فن» إشكالات كثيرة للفن ومزاوليه، حيث اختلط معنى «الفن» بمعانٍ عديدة لا تحصى، وتداخل مفهومه بمفاهيم عديدة وكثيرة، القسم الأكبر منها لا يمت للفن بصلة.

من جانب آخر، كرّس تطور العصر وتشعب الاختصاصات فيه، إشكالية معنى الفن وماهيته، ما يحتم تتبع معناه بدقة، عبر شجرة عائلته وفروعها وأصولها المختلفة.

السؤال إذاً: ما هو الفن؟

يُلح هذا السؤال في الحضور، إذا ما علمنا أنه كمصطلح، يتردد على مسامعنا في حياتنا اليومية، لأكثر من مرة في الساعة الواحدة، تارةً مفرداً وتارة أخرى مقروناً باصطلاح مرادف كأن نقول: فن جميل، وفن تشكيلي، وفن تطبيقي، وفن مسرحي، وفن موسيقي، وفن سينمائي، وفن تلفزيوني، وفن أدبي، وفن بصري، وفن إيمائي، وغير ذلك الكثير. بل لقد بدأنا نسمع بفن للحدائق وتنسيق الزهور، وفن للمطبخ، وآخر للخياطة، وقيادة السيارات، والسياسة، وفن للحب، وآخر للحياة.. إلخ

فما الذي نعنيه حقاً بتعبير «فن»؟

يقول الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه «مشكلة الفن»[1] إننا لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «فن» لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى النشاط الصناعي النافع بصفة عامة. فلم يكن لفظ «فن» عند اليونانيين «على سبيل المثال» قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة، والحدادة، والبناء.. وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

من جانب آخر، يرى البعض أن الفن ينشأ في (سياق نشاط جمالي خاص، يمارسه البشر هو: الإبداع الفني الذي يعتبر، إلى جانب الفن، جزءاً من الثقافة الفنية للمجتمع).

أجناس الفن

ويؤكد هؤلاء أنه يُعزى إلى الفن أو الإبداع الفني «نشاط الفنانين في ميادين العمارة والتصوير الزيتي، والنحت، والأدب، والرقص، والموسيقا، والمسرح، والسينما، وسواها من أجناس الفن والإبداع الفني، باعتباره نوعاً خاصاً من نشاط البشر الجمالي، كان وليد حاجة اجتماعية ملحة، إلى تطوير وسائل الائتلاف والاتصال، وتوارث المعلومات الحسية، ومشاعر وإرادة

البشر، في سبيل تطوير عالمهم الروحي، من جميع الجوانب.»

مفهوم الفن عند العرب

يرى الدكتور زكريا إبراهيم أن العرب استعملوا كلمة «الصناعة» للإشارة إلى «الفن» عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري، لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين»، وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن، فقال لهم: حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لم احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها!! ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، وتقبل آثارها، وتمتثل بأمرها، وتكتمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتُكتب بإملائها، وترسم بإلقائها، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ بأيدي العقل والنفس لبوساً مؤنقاً، وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة، بوساطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ، وكمالاً لما تعطي.».

هذا النص – كما يرى الدكتور إبراهيم – إن دل على شيء، إنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مُضافاً إلى الطبيعة، ما دام دور «الصناعة» هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية.

وقد قارب الاشتراكيون[٢] هذا المعنى عندما أشاروا إلى أنه «كي تكون ثمار المخيلة المبدعة متاحة للآخرين، ومؤثرة في عالمهم الروحي، يجب أن تكون مجسدة في مادة مناسبة، أكثر كمالاً وصموداً في وجه الزمن من وسائل إيصال الإرادة والمشاعر الشخصية، ولأجل هذا النشاط، لا بد للفنان من موهبة، أي مجموعة قابليات مهنية خاصة قادرة على التجسيد العملي لثمار المخيلة المبدعة، من مادة مناسبة».

البعض الآخر، يرى أن كلمة «فن» هي المعرفة والقدرة والعادة النامية، أو تعلم القدرة، وبشكل مجرد: غصن أو جزء من الثقافة الإنسانية التنويرية، العلم والمعرفة



بالعمل، العمل اليدوي والحرفة الأستاذيّة التي تتطلب مهارة أكبر، وذوقاً أرهف، الفنون الجميلة، كل الفنون.

والفن أيضاً هو عكس الطبيعة، وهو ما يعني في هذه الحالة، كل ما هو من صنع الإنسان.

الفن والحرفة

علماء الجمال الماركسي اللينيني يرون أنه لا يجوز البت بماهية الفن بتاً مبرماً، لأن الموضوع الذي نود تعريفه ليس بسيطاً، وفي الحقيقة، فإن مفهوم الفن يشتمل شكلاً معقداً من أشكال الوعي الاجتماعي.

إن لكلمة فن بحد ذاتها، معاني مختلفة جداً في اللغات الحديثة، فقد ثبت في كل اللغات، العلاقة العضوية بين الفن وبين دائرة واسعة من مختلف المهارات والعادات والخبرات العملية للإنسان، وفي المراحل المبكرة من تطور المجتمع، كانت هذه الصلة أكثر وضوحاً. ففي فلورنسا في العصور الوسطى، كان الرسم وصناعة الكتب في ورشة واحدة.

لقد اندمج الفن، من ناحية، في بوتقة الإنتاج المادي الواسعة، واتصل من ناحية أخرى، بالعلم والفلسفة وغيرها من مجالات الحياة الروحية للمجتمع.

إنتاج الجمال والشعور بالمتعة

يذهب بعض علماء الجمال إلى تحديد معنى الفن، استناداً إلى ربطه بالجمال

وإنتاجه لنوع من الشعور بالمتعة، أو اللذة، أو اللهو، أو اللعب، خالصاً من أي هدف أو غاية أخرى.

فمعجم «لالاند الفلسفي» ينسب إلى كلمة «فن» معنيين: الأول معنى عام، يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، والثاني معنى جمالي «استطيقي» يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها، موجود واعٍ أو مُتصف بالشعور. أما الباحث «سنتيانا» فيرى أن ثمة علاقة جوهرية وثيقة بين مفهوم «الجمال» ومفهوم «الفن» مادامت الفنون الجميلة إنما هي في صميمها ضروب من الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أن تولّد آثاراً جمالية، وإن كان مثل هذا المثل ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد.

الفن والتواصل بين الناس

الروائي الروسي «تولستوي» في كتابه ما «هو الفن» يرى عكس ذلك، فهو يعتقد أن الفلاسفة الذين دأبوا على تعريف الفن، أو النشاط الفني، بالرجوع إلى مفاهيم (الجمال، واللذة، واللعب، واللهو، وفيض الطاقة) ومـا إلى ذلك، إنما يخطئون في جانب كبير. فتعريف الفن بالاستناد إلى ما يتولد عنه من لذة هو أشبه ما يكون بتعريف الغذاء «الطعام» بالاستناد إلى ما يسببه لنا من متعة أو لذة، في حين أن المهم هو معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان، أو الإنسانية بصفة عامة.

وكما أن المهم بالنسبة إلى الطعام هو الوقوف على أهميته الغذائية في حياة الموجود البشري، أو الكائن العضوي بصفة عامة. على هذا الأساس، إذا أردنا أن نُعرِّف الفن تعريفاً صحيحاً، وجب علينا أولاً، وقبل كل شيء، أن نكف عن اعتباره مصدر لذة، لكي ننظر إليه بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة البشرية، ولن نجد أدنى صعوبة عندئذ في أن نتحقق من أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس.

الفن والسحر

في كتابه «ضرورة الفن»[٣] يرى «آرنست فيشر» أن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان. فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري.

إن الإنسان يتحكم في الأشياء ويجعلها ملك يده، عن طريق تحويله إياها. والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية، لكن الإنسان لا يعمل فحسب، بل يحلم أيضاً. يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة. يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء

وتشكيلها في صورة جديدة، بوسائل سحرية. فالسحر في الخيال يقابل العمل في الواقع، والإنسان – من أول عهده – ساحر على حد تعبير «فيشر»

الفن والحلم

بعض علماء الجمال والفلاسفة، ربطوا بين الفن والحلم، ففسروا الفن وعرّفوه على هذا الأساس، ومنهم النحات الفرنسي المعروف «أوغست رودان» الذي قال» كل مهمة الفن إنما تنحصر في خلق عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً، بوجه من الوجوه، لهذا العالم الذي نحيا فيه.

لكن «كما يرى الدكتور زكريا إبراهيم» إننا بهذا المعنى نغفل حقيقة أن الخيال وحده لا يكوّن جوهر الفن، كما أن العاطفة وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني. فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة، أو حلم وخيال، وإنما هو أيضاً خلق وصناعة، أو إنتاج ومهارة. ومعنى هذا بعبارة أخرى، أنه لا يمكن أن يكون هناك فن إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفني.

الفن والإبداع والخبرة

إن الرّسام ليس هو الرجل الذي يهتم بالأوراق والاقلام، بل هو الرجل الذي يعتني بدراسة انحناءات الأجسام الحية، وتغيرات المنظورات في الأشياء، والصور الجانبية الضائعة، وما إلى ذلك من أشكال.

من جانب آخر يتساءل البعض: أليس الفن هو بين شتى القوى الروحيّة التي يملكها الإنسان، تلك القوى الخلاقة التي تستطيع أن تبني عالماً بأكمله؟

أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذي يوجه ضربة إلى العدم، حيث يدفع إلى الوجود بمخلوقاته اللامادية كالسمفونيات والمقطوعات الموسيقية والملاحم الشعرية، وموجوداته المرئية التي تحتل مكانها تحت الشمس كالكاتدرائيات والأهرامات والمسلات؟!

إذاً فما أحرانا بأن نقول: إن الفن هو أسلوبنا البشري في خلق عالم يكون غريباً عن الواقع، عالم لا يكون مناظراً له، ولا يمكن وصفه بأنه مجرد تعبير عنه!!

أما تلك «المخلوقات» كما يرى «سوريو» التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة، تجمع بينها كلمة «الفن» ولكنها في الحقيقة، مختلفات متباينات. إذاً ما الذي يجمع بين الكاتدرائية الشاهقة التي تتصاعد أعمدتها الهائلة نحو السماء، و «السمفونيّة»

الرائعة التـي تتوالى أنغامها المعقدة، حاملة في ثناياها أعمق معاني اللانهائية؟.

هكذا يتساءل الدكتور «زكريا إبراهيم».. ويضـيف إلى «الكاتدرائية» و«السـمفونية» اللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات، والقصيدة الرقيقة التي تحمل أناشيد الحب.

نقول: مـا الذي يجمع بين تلك الأعمال الفنيّة المتنوعة، المتباينة، إن لم تكن هي تلك «القـدرة الإبداعية» التي يسـتقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود، مخلوقات جديدة لم تكـن منتظرة، ولم يكـن وجودها الحق في الحسبان!!.

الحق «برأي إبراهيم وسـوريو» أنه سواء أكانـت أداة الفنان في الإبـداع هي الكلام، أو الرخـام، أم الأنغـام، أم الألوان، فإن ما يخلقه الفنان لا بد من أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص، وأصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده».

الفن والوعي الاجتماعي

في الجانـب الآخـر يرى علـم الجمال الماركسـي اللينيني أن ما يميّز الفن عن كل النشاطات الحسية الملموسة هو كون المؤلف الفني دائماً نتيجة نشاط فكري. أي نتيجة وعي الإنسان لجوانب معينة من الواقع.

إن الفن ينتمـي إلى زمرة الظواهر التي نوحدهـا تحت مفهوم الوعـي الاجتماعي. والفن كشكل من أشكال الوعي الاجتماعي، مثل العلم، والدين، والأخلاق، وما شـابهها، يخضع في وجوده وتطوره إلى قوانين التاريخ الأساسـية، والفـن الواقعي وسـيلة جبارة لمعرفة الحياة وتحويلها تحويلاً جذرياً. لذا فإن الطبقات الاجتماعية التقدمية تناضل دائماً في سبيل الحقيقة الحياتية في الفن.

يرى الموسيقي «أدريان ليفركون» أن الفن، وقبل كل شـيء، يجب أن يخـدم الجماعة الإنسـانية. هذه الجماعة التي تربط بينها أشـياء أكثر بكثير من مجرد التعليم. جماعة لن تقبل على الثقافة بل تعيشها، سوف يصبح الفن على علاقة وثيقة بالجنس البشري.

الفنّ والجماهير

أمـا «أرنسـت فيشر» فـيرى أن هناك محـاولات جادة قامت في السـابق في عدد من الـدول الاشـتراكية «لاسـيما الاتحاد السوفييتي» لتأكيد العلاقة الوثيقة بين الفن والجماهير، ويرى أن المجتمع البرجوازي في مراحلـه الأخيرة، ينظر إلى الفـن على أنه نوع مـن الهواية وازجاء الفـراغ، وأنه غير جدير باهتمام الأشـخاص المشتغلين بأمور جدية كالأعمال الاقتصـادية والسياسـيّة.

أما المجتمع الاشـتراكي فيأخذ الفن مأخذ الجـد. وقـد دارت بين «فيشـر» وعدد من العمال الشبان في «موسكو» مناقشات حول إنتاج عـدد من المبدعين الروس في مجالات الفنان المختلفة، وقد لفت انتباهه مدى فهم هؤلاء العمال وذكائهم، وأن الكتب الجديدة، والأفلام والمسرحيات والمؤلفات الموسـيقيّة، يسـتمتع بها ملايين الناس، بل وتثير بينهم نقاشـات حامية، ويُسـلم الجميـع بالقوة الاجتماعية والتربوية للكلمة والصـورة، ولا ينظـر أحدهـم إلى عمل من أعمـال الفن كحادث عابر، بل هـم ينظرون إليه كحدث سـتترتب عليه آثار بعيدة المدى، إذ إنه وُلد من الواقع، ليؤثر في الواقع.

ويرى «فيشـر» أنه ليسـت وظيفة الفن أن يدخـل الأبـواب المفتوحة، بـل أن يفتح الأبواب المغلقة. إن اكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسـابه لوحده، بل يتم من أجل الآخرين أيضاً. إن الفنان يُنتج من أجل الجماعة.

يؤكد «فيشر» بأن الإنسـان الذي أصبح إنسـاناً عن طريـق العمل، والذي انسـلخ عـن المملكة الحيوانية لأنه حـوّل الطبيعي إلى صـناعي، والذي أصـبح بذلك ساحراً. الإنسـان صـانعُ الواقع الاجتماعي سـوف يبقى دائماً هو الساحر الأعظم. سوف يبقى هو «بروميثيوس» الذي يقتبس النار من السـماء إلى الأرض، وسوف يبقى دائماً هو «أورفيوس» الذي يسحر الطبيعة بموسيقاه، ولن يموت الفن ما دامت الإنسانية باقية!!.

ويبقى السؤال قائماً: ما هو الفن؟

الآراء كثـيرة ومتشـعبة ومتباينة، حول هذه المسـألة، والاجتهادات والتعاريف حول هذه الماهيّة، وبالتالي حول دور الفن في حياة الفـرد والمجتمع والحياة عمومـاً. والماهيّة هذه، تُحدد عـادة، وفـق تركيبـة المفكر والفيلسـوف والفنان، الفكرية والسياسـية والنشأويّة.

والحقيقة، فإن إشـكالية تحديد ماهيّة الفن التي بدأت مع ظهور الفلسفة والتأويل والبحـث الفكـري النظري المـدون، بقيت قائمـة ومفتوحة منذ تلـك المراحل وحتى اليوم، ومن النادر أن يمر يوم دون أن يُضاف إلى ماهيّة الفن ومعناه ودوره ماهيةً ومعنىً ودوراً جديداً. فما هو الفن حقيقةً؟

- هل هو إنتاج الجمال والاستمتاع به؟

- هـل هـو الصـناعة مضـافةً إلى الطبيعة؟

- هل هو الحرفة مُصعدة ومُشذبة؟

- هـل هو شـكل مـن أشـكال الحوار الإنساني والتواصل بين البشر؟

– هل نوع من أنواع العمل الإنساني الطموح الممزوج بالسحر والخيال؟

– هل هو شيء من الحلم أو نوعاً من أنواعه؟

– هل هو خبرة مكرسة في أشكال مادية، جديدة، مبتكرة ومؤثرة؟

– أم تراه نوعاً من أنواع الوعي الاجتماعي والرؤية المستقبلية الشاملة؟

قد يكون للفن علاقة بكل هذه الأشياء مجتمعة، ولعل قيمته الأساسية في كونه استطاع إثارة كل هذه التساؤلات والتأويلات حول ماهيته أولاً، وحول أنواعه وأجناسه ثانياً، وهذه الأخيرة إشكالية أخرى، تُضاف إلى إشكاليات علم الجمال والفن والفلسفة!!.

بعد كل ما تقدم، أليس من حقنا أن ندلي بدلونا في هذا البئر العميق المثير المرصود على ألف سر وسحر وعذوبة ومعنى الذي يدعى «الفن» فنقول بأنه نوع من الممارسة السعيدة للتعب، أو هو تعب سعيد، ونوع خاص من الوعي الجميل، أو هو الإنسان من الداخل؟!

أليس الفن أيضاً، تمثالاً أميناً لحركة تاريخ الإنسان، كما هو تمثل أمين لنزوعاته النبيلة في الوصول إلى زمن يتحرك كل شيء فيه لجعل الإنسان نفسه، في مواجهة عميقة ودائمة مع الحياة. الحياة الأكثر وضوحاً وعدلاً وأمناً وخصباً..الأكثر إنسانية. أليس الفن عمقاً يضرب في التاريخ، وعمقاً آخر يضرب في الآتي؟!

لقد سبق لـ «جان كوكتو» وقال: الشعر ضرورة وآه لو أعرف لماذا؟!!

ونحن نقول هنا: الفن ضرورة، لأنه يقدم لنا أسباباً جديدة ودائمة للحياة وحب الحياة !!

ماهية الفنان

في زاوية لي نشرتها في مطلع عام ١٩٧٧ بجريدة «الثورة» الدمشقية حول «الانفصامي – هذا البطل القديم – الجديد» استعرضت فيها الملامح المريضة لشخصية «جاك فاشيه» الذي أصبح نموذجاً للبطل الجديد، ونبياً للدادائية، وأحد أهم المؤثرين في «أندريه بريتون» رائد السوريالية الذي وجد في أنموذج «فاشيه» ونهايته الفاجعة أحد أهم مبادئ الهدم في السوريالية.

وقد لخص « والس فاولي» صاحب كتاب «عصر السوريالية» شخصية «فاشيه» قائلاً «البطل الجديد إذاً هو الإنسان غير المنسجم، هو الجوال أو الحالم، أو مقترف الأفعال اللامنطقية. إنه يمثل ما يدعوه علماء

النفس بالمزاج الفصـامي»مثل هذا البطل القـديم - الجديد، مثل هذه الشخصـية، ربمـا كان لها ما يـبرر وجودها في مناخات وزمن التحولات الكبرى، أما أن يستمر ظهور هذا البطل، فهذا ما لا يمكن تبريره، لاسيما في المجتمعات النامية التي يشكل ظهور مثل هذه النماذج فيها وضـعاً يسترعي الانتباه، ويستدعي الخوف!!.

إذا كانت شخصية «جاك فاشيه» ونهايته المفجعة، توضـح مبدأ الهدم الرئيسـي في السـوريالية، فإن ظهور أمثاله في الحيوات الثقافية للمجتمعـات النامية و «مجتمعاتنا العربية منها»، توضـح مبدأ الهدم الرئيسي في هـذه الحيوات، ومن ثم مصـدر الخطر الحقيقي على مستقبلها المتمثل في مزيد من التنامي المبدع لقيمها الفاعلة، وتطابق هذه القيم وانعكاساتها في الواقع سلوكاً وموقفاً.

إذاً من هو الفنان الحقيقي؟

أي دور يجـب أن يلعبـه في مجتمعـه وكيف؟

ما هي مصادر معرفته، ومن أي الينابيع تتحدر وتتجمع عاطفته؟

وأخـيراً.. كيف يحافظ علـى فنه حياً متوقداً فاعلاً ومؤثراً، يُغني الحياة؟!

هـذا مـا سـنحاول الإجابـة عليه في محاضرة اليوم.

من هو الفنان؟

هل الفنان شخص عادي كبقية الناس؟

أم هو متميز عنهم بصفات ومواصفات خاصة؟

هل له حياته الخاصة، وسلوكه الخاص، وأجواؤه الخاصة؟

أم هو عادي كبقية خلق الله؟

الفيلسـوف «يونغ» يرى أن للفنان «حياة سوية كغيره من عامة الناس» لكنه يستدرك فيضيف مؤكداً بأن «الشخص المبدع لابد أن يحمل في أعماق نفسـه ثنائية حادة تعبرعن تناقض القـدرات الكامنة فيـه. فهو من ناحية، موجود بشري يملك حياة شخصـية، ولكنه من ناحية أخـرى، عملية إبداعية لا شخصية»

يدعم الدكتور زكريـا ابراهيم في كتابه «مشكلة الفن» هذا الرأي قائلاً: «لا شك أنه مـا دام الفنان، في ناحية منه، لا يعدو كونه موجوداً بشرياً، فإنه قد يكون سـوياً، عادياً، أو مريضـاً شـاذاً، وبالتالي فإن في وسـعنا عن طريق فحص بنيته النفسـية أن نهتدي إلى مقومات شخصـيته، ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصـفه فنانـاً يملك مقدرة فنية خاصـة، إلا بالنظر إلى تحصـيله الفني أو إنتاجه الإبداعي»

ويــرى الدكتور إبراهيم أن الفن في نظر «يونغ» إنمــا هو نوع من الحافــز الفطري الذي يتملك الموجــود البشري، فيجعل منه مجــرد أداة أو وســيلة في خدمتــه. ومعنى هذا أن الفنان ليس بالشــخص الحر الذي يتجــه بإراداته نحو تحقيــق بعض الغايات أو الأهداف الشخصية، وإنما هو يدع الفن يحقق أغراضه من خلاله.

وهكذا فقــد وجد العلماء والفلاســفة «خاصــة جماعة علم النفــس التحليلي» في شــخص الفنان، مادة خصــبة لدراســتهم، إذ لاحظــوا أن حياته مليئة بشــتى ضروب الصــراع النفســي التي نتجت عــن ازدواج شخصيته.

والفنان في نظر«يونغ» ليس مخلوقاً عادياً يبدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير ورؤية، بل هو مجرد أداة في يد قوة عليا لا شعورية هي اللاشعور الجمعي.

ويضيف بأنه على الرغم من أن «الفنانين لا ينفردون بين ســائر النــاس بهذه القدرة الخاصــة على إدراك محتويات اللاشــعور الجمعــي، لأنه قــد يحدث إبــان الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع، أن تظهر بعض مكونات اللاشعور الجمعي في أحلام الأفراد، إلا أن من شــأن الفنان بصفة عامة، والشاعر بصفة خاصة، أن يشــهد مكونات اللاشــعور في اليقظة، علــى حين يراه غيره في المنــام، وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان لا بد من أن يشــبع الحاجة الروحيــة للمجتمع الــذي يعيش في كنفه. بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفســي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها.

الفنان والمتعة

للنّحات الفرنســي المعروف «أوغســت رودان» رأي خاصــن بالفنان، فهــو يرى أن كلمة «فنان» بمعناها الواســع إنما تعني كل إمرئ يجد لذة كبرى فيما يعمل «رجل يعشق مهنته، وهو يرى أن أقصى مكافأة يظفر بها هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد، ولن يظفر العالَم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين، أن يكتسبوا روح الفنان»

ويضــيف: «إن الفن أيضاً درس رائع في الإخلاص». أما الفيلسوف «لافل» فيرى أن الفن ليس مشكلة على الإطلاق، بل هو الذي يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة لنا»

من المؤكد أن الفنان أثناء وبعد ممارسته للفن، يشــعر بمتعة عارمة لا تضاهيها متعة على الإطلاق، غير أن هذه المتعة ستتضاعف

إذا مـا كان للناس والمجتمع شيّ من هذا الفن، أو استطاع هذا الفن أن ينقل للناس بعضاً من المتع التي حصل عليها الفنان إبان وخلال وبعد تحقيق هذا الفن.

الفنان وموقعه الاجتماعي

لا شك أن الفنان، وعبر العصور المختلفة، كانت له حظوة خاصة لدى مجتمعه وشعبه، فقد قدّره المجتمع، واحترمه الشعب وتبناه الزعيم أو المسؤول أو الحاكم، وقدموا له كل الإمكانات والدعم والرعاية، ليبدع وينتج الفن الذي كان ولا يزال أهم مظاهر الحضارة وأغنى أنواع الكنوز التي تحرص عليها الأمم وتعتز بامتلاكها الشعوب.

لذلك فقد كان للفنان موقع متميز في مجتمعه، لا سيما المجتمع المتطور الذي يرى أن الفنان امتياز لا يتكرر، وظاهرة قلما تعاد أو تتكرر بنفس الخاصية والملامح، لهذا نرى بعض هذه المجتمعات أو الدول المتطورة، تمنح بعض فنانيها المبدعين، امتيازات عديدة لا يحصل عليها أي مسؤول مهما علا شأنه، وتعددت مهامه السياسية أو الإدارية.

الرؤية الاشتراكية للفنان

يرى علماء الجمال الماركسي اللينيني أن عاطفية الفنان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقدرته الخارقة على الملاحظة، ومن الخطأ أن نفكر أن الفنان عاطفي - من أعماق روحه - كما يقولون، وأن تهيجه لا يحتاج إلى تغذية بالملاحظة الدائمة للواقع الحقيقي، إن عاطفية الفنان وقدرته على الخيال والحدس لا تلتهب في شعلة مضيئة ما لم تؤججها شعلة الحياة.

أو كما قال «غوته»: «الاعتماد على ما عانيته هو كل شيء بالنسبة لي، أما الامتصاص من الإصبع فليس عملي. لقد كنت أعتبر أن الواقع دائماً أكثر عبقرية من عبقريتي»[1].

أما «هيغل» فيؤكد أن «خيال الفنان الإبداعي هو خيال إنسان عظيم العقل والقلب»[1].

ويكفي أن نقارن - على حد تعبير علم الجمال الماركسي اللينيني - الخيال الجبار لفنانين مثل «غوته»«غويا»، وسالتيكوف» مع المهارة المفرزة للسرياليين المعاصرين أمثال «سلفادور دالي» الذين يجهدون أنفسهم كي يعتصروا من خيالهم الضحل أكثر الصور شذوذاً وخواءً»

ويرى الاشتراكيون أن الخيال الإبداعي للفنان الواقعي يعتمد على المعرفة الصادقة

للواقع خلال عملية ملاحظته ودراسته، والعالم الواقعي هو أساسه. ولكن الواقعية بجوهرها تعادي - التجريبية الزاحفة - التي تمارسها الطبيعة والوضعية الخرساء اللامجنحة التي تركض لاهثة وراء الحياة المتطورة دون أن تستطيع الإمساك باتجاهها القائد!!.

ويضيفون مؤكدين: أن الإلهام الحقيقي لا ينتاب الفنان إلا عندما تستولي عليه الحياة بكل غنى مظاهرها ويكل عمق محتواها.

«إن الفنانين العظماء بغالبيتهم، كانوا أناس عصرهم، ليس فقط بفنهم وإنما في المجال الاجتماعي الواسع، رغم أن الظروف التاريخية المعقدة كانت أحياناً تحدد تناقضات آرائهم السياسية الاجتماعية».

إذاً فالفنان إنسان عصره ومرآته. بل هو مرآة الواقع والحياة والعصر في وقت واحد.

معارف الفنان

إن معارف الفنان «أي فنان» تتجمع من الخبرة العملية، والممارسة المستمرة لفعل الإبداع، ومن الملاحظة لحركة الحياة الصاعدة باستمرار. إن على الفنان أن يتجذر في الحياة، وأن يحترق بتحولاتها الدائمة، فهذا وحده يمنحه عمق الرؤيا والقدرة على الإضافة والفعل والتأثير على الناس.

إن أي فن لا يُمهر بشقاء الحياة، ويتلون بسخونة الواقع، وينهض من الناس ولأجلهم، هو فن محكوم عليه بالسقوط ودخول متحف البرودة والعبث الذي لا طائل منه ولا نكهة له.

على الفنان لكي يؤدي دوره الحقيقي في المجتمع «كما يرى علم الجمال الماركسي اللينيني» أن يتمتع بملكات روحية وعملية خاصة، وبمعارف ومران ومهارة وعقيدة وموقف.

الفنان - كما يراه غوركي - حاسة بلاده، وطبقته وأذنها وعينها وفؤادها.

خيال الفنان

على أنه لا بد من التأكيد، أن من بين أهم مقومات شخصية الفنان، وأبرز خصائصه هي القدرة الخالصة لديه على التخيل وجمع الرؤى وخلق الجديد المتميز من الفن.

إن أبرز سمة للفنان هي ملكة المخيلة المبدعة، وخلق الصور الفنية الجديدة التي ينعكس فيها الواقع بصورة مؤولة. وكما تكون ثمار المخيلة المبدعة متاحة للآخرين - كما يرى علم الجمال الماركسي اللينيني

– ومؤثرة في عالمهم الروحي، يجب أن تكون مُجسّدة في مادة مناسبة أكثر كمالاً وصموداً في وجه الزمن من وسائل إيصال الإرادة والمشاعر الشخصية، ولأجل هذا النشاط، لا بد للفنان من موهبة. أي من مجموعة قابليات مهنية خاصة على التجسيد العملي لثمار المخيلة المبدعة في مادة مناسبة.

وسيلة التعبير لدى الفنان

من الطبيعي أن أي قدرة متميزة لدى الفنان على التخيل والخلق والإضافة الفنية الجديدة، تحتاج إلى مادة أو وسيلة تعبيرية مناسبة وقادرة على احتضان معطيات هذه المخيلة المبدعة وتقديمها إلى الناس. بمعنى أن الفنان لا بد له من تقنية أو مادة ينقل إليها هذه الصور المبدعة، ولغة يعبر من خلالها عن هذه الصور، سواء أكانت لوناً أم لحناً أم كلمة، أم حجراً..إلخ.

إن أهم شروط تحقيق النشاط المبدع للفنان، المواكبة الحقيقية بين تخيلاته المبدعة ومادة التعبير عن هذه التخيلات.

لذلك فالفنان مبدع وحر في ماهر في آن واحد، وهنا لابد من الإشارة إلى ناحية مهمة وخطيرة، وهي اختيار الفنان الصحيح والمناسب للمادة أو اللغة التعبيرية الملائمة لطبيعة وروحية موهبته التخيلية. مثال ذلك، أن يبدي استعداداً مؤكداً لممارسة النحت، ويمارس غيره من الفنون. وهكذا.

كيفية التعبير لدى الفنان

هنا يحضرنا السؤال التالي: بعد أن تتوافر في الفنان ملكة المخيلة المبدعة، ووسيلة التعبير المناسبة والصحيحة، بأية طريقة سيُعبّر، وكيف سيُعبّر عن موضوعاته وأفكاره وتخيلاته؟

من أين يبدأ، وكيف يأخذ عن الواقع ومنه مقومات عمله الفني ليمزجها مع إفرازات المخيلة ورؤاها؟

ثم هل ثمة علاقة بين الفنان وعمله، وكيف تتبدى هذه العلاقة؟

يرى علم الجمال الماركسي اللينيني أن ثمة دور عظيم في رصد مقومات الواقع المعبرة يمارسه تغلغل الفنان في العالم الروحي لمن يرصدهم من البشر والنماذج الأصيلة، والذي يستطيع بفضله التعمق في إدراك هذا العالم وييسر لنفسه عناء التعبير عنه»

الفنان بطبيعة الحال، يرصد مظاهر عالم البشر الروحي، لا في انفعالاتهم وسلوكهم الانفعالي وحركاتهم المعبرة فحسب، وإنما في البوادر التأثيرية لظواهر الطبيعة وثمار النشاط البشري. والفنان يتقصى وينتخب من الواقع تلك السمات المعبّرة التي يتضح أنها مماثلة ونمطية بالنسبة لأفراد بعض

فئــات وطبقــات المجتمع، وهــو أمر يميز الفنانين الواقعيين.

ويرون أن العمل الفني هو ثمرة استيعاب الفنان للواقع جمالياً وتأويله بصورة مبدعة، حيث يتجسد إحساس الفنان بالواقع وأفكاره ومزاجه وموقفــه من الأحداث الجارية، في منتــوج العملية الإبداعية - أي العمل الفني الذي هو أيضــاً وسـيلة لتعبــير الفنان عن نفســه، وطريقة لتصــوير الحياة الواقعية، وهكــذا يكــون العمل الفني ثمرة النشــاط الروحي العملــي، والتي تحمل في جوهرها معلومات معينة، جرى التعبير عنها بوسائل الجنس الفني إياه.

أما «فوليير» فيرى أن العمل الفني ليس صــورة مطابقة لشخصية صــاحبه، بل هو إنتاج مستقل يحمل طابعاً لا شخصياً يشهد بموضوعيته.

والحقيقــة، في الوقت الــذي يرى فيه «كروتشه» أن وظيفة العمل الفني هي التعبير عن شخصــية الفنان بأكملهــا، يرى بعض علماء الجمــال أن العمل الفني ليس مجرد صــدور مباشر عن الشخصــية، أو ترجمة ذاتية لصاحبه، وإنما هو بلورة لحياة الفنان لا مجــرد امتداد لها. مــن هنا، يكون العمل الفني كما يكون الفنان !!.

«شارل لالو» يبين بكل وضوح، أن الفنان لا يضــع في إنتاجه صــميم شخصيته.. أي ما هو عليه بالفعل، وإنما هو يضــع فيه ما يعتقد أنه كائنــه، أو ما يريد أن يكونه، وما هو عاجز أن يكونه، أو ما يخشى أن يكونه.

هنا أو هنــاك، ثمة جانب من الحقيقة. فالفنــان الــذي يُجّمع معارفــه عن طريق الملاحظــة الدائمــة للحيــاة وتطوراتهــا، في المجــالات كافــة، لا بــد أن يــودع هذه الملاحظــات موقفــه الذاتي منهــا. أي أنه يمــزج بين الذاتــي والموضــوعي في نتاجه الفني، وبنسب متفاوتة، يفرضها مدى تأثره أو عــدم تأثره، بهذه الظاهرة أو تلك حوله.

وللتعبير عن ذلك، يستخدم الفنان اللغة التي تملّكها جيداً، وأتقنها أو اعتاد عليها، وهذه ما تحدد في العادة، مفهوم الشخصية الفنية لهذا الفنان أو ذاك.

رسالة الفنان

مــن كل مــا تقــدم يُســتنتج أن للفنان الحقيقي رســالة أو مهمة يجــب أن يؤديها في الحيــاة وللحياة مهمة قد تتلون أو تتعدد أشــكالها، لكنها في جوهرهــا تبقى واحدة كقيمة وأهمية وقدرة على التأثير في الأجيال الحالية واللاحقة.

يــرى الدكتور زكريا إبراهيم أن الفنانين

في الحقيقة «هـم الباحثون عن القيم، فهم مكتشفون لا يهدأون إلا حينما تطأ أقدامهم أرض ميناء جديد، وليس على متذوقي الفن سوى أن يلاحظوا أولئك الرواد الممتازين في جولاتهم الكشفية التي لا تكاد تعرف نهاية».

علـى هذا الأسـاس، أن الفن - برأيه - مهمة لا يمكـن أن تنتهي، فـإن في توقفها إنكاراً لذاتها!!.

من هنا فقد قـاوم كثير من الفنانين كل ما اعتور نفوسـهم من ضـيق إلى الوصول، فكانـوا يعمدون دائمـاً إلى معاودة البحث، وإعادة النظـر، واثقين من أن مجال البحث لا بد من أن يظل مفتوحاً على مصراعيه.

ولعـل من المفيد العودة هنا إلى ما قاله «لافل» حول المهمـة الحقيقية للفنان والفن في الحياة، حيث أكد أن الفن ليس مشـكلة على الإطلاق، بل هو الذي يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشـكلة بالنسـبة إلينا. على هذا الأسـاس، ربمـا يمكننا القول، إن فلسـفة النجاح نفسها، لا تحيا على جمهرة من المتناقضـات التـي يأخذ بعضـها بيد البعض الآخر، فتجعل مـن التجربة الفنية صورة مصغرة من الحياة البشرية، بما فيها من صراع ديالكتيكي مسـتمر. وهكذا تبدو لنا الخبرة الجمالية تأملاً سلبياً هادئاً «كما يقول الدكتور زكريـا إبراهيم» لكن لا نلبث أن نتحقق من أنها تجربة عنيفة مثيرة تنبض بالفعل والنشاط، وننظر إلى الأعمال الفنية فُيخيـل إلينا أنهـا موضـوعات لا واقعية ولكننا سرعان ما نتحقق من أنها تكشف لنا عن الواقع بصورة أعمق وأخصب، ونتساءل عن غاية الفن، فيبدو لنا أن الفن فراراً من الحياة، ولكننا لا نلبث أن نتبين، بكل وضوح، إنه ينطوي على مشـاركة في الحياة، بشكل أقوى وأعنف.

علم الجمال الماركسـي اللينيني يرى أن الفن يعتبر كشفاً من نوع خاص، عن حقيقة الحياة، وأن معرفـة الحياة عن طريق الفن لا توصـل إلى تجميـع المعارف عـن الواقع فحسـب، وإنما تصوغ أيضـاً لدى الإنسان علاقة معينة مع الحياة.

ويتساءل: هل يتناقص دور الفن المعرفي مع تأثيره الجمالي على الإنسان؟

طبعاً لا، فالمتعة الجمالية تشمل في ذاتها فرحة الاكتشـاف وإغناء الوعي بانطباعات جديدة. كما أن المعرفة بوسـائل الفن تشمل ذاتهـا كعنصر هـام جداً، ومعرفـة الذات والفن، تصـوغ وجهـة نظر الفـرد وعالمه الأخلاقـي، ولكن دوره التربـوي لا يتوقف

طبعاً عند هذا الحد. إنه يكمل الإحساس الجمالي للإنسان، ويُعمّق عاطفته، ويُحسّن الأذواق الفنية والتصورات الجمالية.. وغير ذلك.

إذاً، للفنان رسالة على غاية الأهمية، سواء على صعيد الفرد وتربيته فنياً وجمالياً وتقديم المعارف الجديدة له عن الحياة، أم على صعيد المجتمع الذي يُشكّل الفرد أساسه.

ولكي يتكامل الدور الاجتماعي للفنان ويتأكد تأثيره، لا بد له من قضية نبيلة يعمل من أجلها ويدافع عنها، وبلغة فنية صحيحة، واضحة، ومؤثرة، وجميلة في آن معاً.

إن للفنان عدة رسائل وليس رسالة واحدة. فمن جهة عليه أن يساهم في التحولات الاجتماعية والأحداث الهامة، ومن جهة ثانية، عليه أن يقدم للناس أسباباً دائمة للحياة وحب الحياة، وذلك من خلال كشفه عن الجوانب المشرقة والجميلة والشهية منها، هذه الجوانب التي قد يغطيها تطور العلم والتكنولوجيا، أو يُعمي الأبصار عن خطورتها وشدة تهديدها للحياة ومستقبل الأرض.

الإبداع الروائي المعاصر في سورية

د. ملكة أبيض *

أسـهم المثقفون السوريون في التجديد الفكري والأدبي في عصر النهضة (القرن التاسع عشر)، ولكن التاريخ أهمل الدور الذي أدوه، لذلك بقي الأدب السوري داخل الحدود المحلية، ولم يتجاوزها إلا نادراً.

لقد بدأ الاهتمام في سـورية أولاً بالقصة القصيرة، وظهرت فيها أعمال جيدة. على أن منتصـف القرن العشرين شـهد بدايات للرواية، ما لبث أن

* أستاذة في كلية التربية

(*) العمل الفني: الفنان مصلح علي

تطورت كمياً وكيفياً منذ السبعينيات، مستفيدة من إبداع القصة. إلا أنها كونت لنفسها مجرى خاصاً بها، وفرضت نفسها بصفتها شكلاً مستقلاً هاماً في الأدب المعاصر.

إن الرواية الحالية تستمد جذورها من الاضطراب الذي هزَّ المنطقة العربية أواخر الستينيات، أعني حرب حزيران ١٩٦٧، والاتجاهات التي ظهرت أنشئ تعمقت في السبعينيات، والجيل الحاضر يمثل الامتدادات الإبداعية لذلك الجيل.

لمحة عامة

مهما كان شكل الرواية فهي حكاية أو سردية. وهي تعرض علينا الاهتمام بحياة شخص أو عدة أشخاص. ومن المعروف أن الإنسان لديه استعداد فطري لتصور نظام خيالي للأحداث وحياة الناس. وهكذا يجري تفسير كتابة الروايات والرغبة في قراءتها.

إن روّاد الرواية السورية هم على الأغلب رجال احتكوا بالعالم الغربي، وأحد موضوعات رواياتهم هو المواجهة مع الغرب. فقد كتب شكيب الجابري ١٩٣٧ و١٩٣٩ روايتين هما: «نهم» و«قدر يلهو». وهما تستمدان وحيهما مباشرة من تجربته الأوروبية. وتجري أحداثهما في ألمانيا وسورية.

على أن هناك نموذجاً روائياً، أو على الأقل اتجاهات متواترة راحت تؤكد نفسها منذ النصف الأول من القرن العشرين. ويشار إليها في النقد العربي الحالي تحت اسم الرواية (التقليدية).

في هذه الرواية التقليدية، ينطلق الكاتب من واقع العالم الحي ليبني القصة الخيالية، في علاقة توافق بين العالم الواقعي وذلك الذي يجري إخراجه في الرواية. وهذه الرواية تتخذ إطارها في أماكن قريبة من تلك التي نصادفها في الحياة، وتعطي في الغالب مراجع واقعية كما تحدد الفترة التي تدور فيها بدقة، وتنشر المعالم الزمنية على طول القصة لتحدد التتابع الزمني.

أما البنية السردية لهذه الرواية فهي تتكون من حبكة تنمو انطلاقاً من الوضع الأولي وتتجه نحو عقدة النشاط قبل أن تسقط في الحل النهائي. وقد تأثرت هذه الرواية التقليدية بالواقعية والرومانسية الغربيتين.

وضمن هذا المفهوم التقليدي، يمكننا أن نعرِّف الرواية بأنها «حيز يجري فيه إخراج الواقع، وتدور فيه أحداث تصل الأشخاص بأماكن وفترات زمنية بحسب خط ناظم مرتب منطقياً».

هذا المفهوم التقليدي هيمن على الأدب السوري حتى سنوات الستينيات. على أنه تعرض للنقد منذ ذلك التاريخ.

الدراسة

تبدأ الدراسة الحالية في هذه الفترة الزمنية الواقعة بين مرحلتين: المرحلة التقليدية، ومرحلة التجديد؛ وتنطلق من النموذج التقليدي لتصف التغيرات التي طرأت عليه منذ ذلك التاريخ.

وهي تتكون من ثلاثة أقسام:

القسم الأول، يصف الاضطراب الذي أحدثته هزيمة ١٩٦٧، والأسلوب الذي عكس به الكتّاب الهزة التي عانوا منها في كتاباتهم؛

والقسم الثاني، يصف تطور الاتجاهات التي انطلقت في القسم الأول، خلال فترة الثمانينيات؛

والقسم الثالث، يستخلص الوقائع المميزة التي أشير إليها في القسمين الأول والثاني، ويربط هذه الوقائع بالإنتاج الروائي للسنوات الأخيرة.

وقد اختيرت الروايات للدراسة على أساس التمثيل للإشكاليات الكبرى التي أثرت في تطور فن الرواية في سورية. وهذه الأعمال المجدّدة تتضمن قدراً من التباين. فنموذج (المسافة) ليوسف الصائغ، و(الخلعاء) لخليل النعيمي متطرف، بينما نموذج (الثلج يأتي من النافذة) لحنا مينه قريب من الكتابة التقليدية، أي أنه تعبير أمين عن الواقع، مع إدخال بعض التجديد في السرد.

أما تحليل الروايات المختارة، فالدراسة تميز فيه بين القصة (محتواها، والأحداث التي تنطوي عليها) والسرد (هو العمل المؤسس الذي يعطي القصة شكلها ووجودها).

كما يتناول عدداً من العناصر الرئيسة وهي: العنوان، والراوي، والمستقبل أو المرسَل إليه، وتقنيات السرد وإيقاعه، والزمان، والمكان، والشخص أو الأشخاص، واللغة، والتناص، إلخ.

القسم الأول، الأثر الحاسم لحرب حزيران ١٩٦٧

لم تأخذ الرواية السورية أبعادها إلا في سنوات الستينيات من القرن العشرين، بالرغم من أن بداياتها تعود للنصف الأول منه.

في هذه الفترة بدأ الكتّاب تناول موضوعات جديدة، كالنضال القومي، والوحدة العربية، وتحرر المرأة، وتجارب التطور الاجتماعي والشعور بالاغتراب الذي يسكن الجيل الجديد. كما أصبح

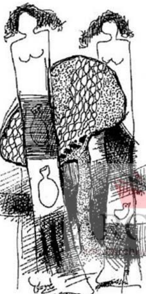
بناء الروايات أكثر تعقيداً، وأصبحت الشخصيات تحصل على تحليل نفسي معمق.

ويعود ذلك التطور إلى تغير الوضع السياسي والاجتماعي والثقافي في سورية منذ الاستقلال عام ١٩٤٦، واتساع الترجمة من الفرنسية والإنجليزية والروسية إلى العربية مما شجع الكتابة في مجال القصة ثم الرواية.

وبحسب رأي حسام الخطيب، برزت في تلك الفترة خمسة اتجاهات متميزة وهي: الاتجاه التعليمي، والكلاسيكية الجديدة، والواقعية (وفيها الواقعية الاشتراكية)، والحداثة، والمزج بين عدة من هذه الاتجاهات. على أن الواقعية المرتكزة على الالتزام السياسي والوطني بقيت الاتجاه المهيمن على الكتابة.

أضف إلى ذلك أن الأفكار الوجودية لكامو وسارتر التي طرحت مشكلة الإنسان لاقت صدىً واسعاً لدى الكتّاب والقراء على السواء.

فالسياق القائم آنئذ يتلخص في مجتمعات منقسمة إلى فئتين كبيرتين: إحداهما غنية متسلطة، والأخرى محرومة من جميع مقومات الحياة الكريمة.



لذلك شعر الكتّاب أن عليهم مسؤولية فضح هذا الوضع، متجاوزين تجربتهم الفردية ليتحدثوا عن التجربة الجماعية، ويعيدوا إلى الفرد كرامته عن طريق تقديم البديل لمستقبل الإنسان.

بعد نكبة حزيران اختلفت مواقف الكتّاب. فمنهم من صمت طويلاً ثم انفجر في تنديد لاذع بالأنظمة القائمة،

على أن آخرين راحوا يلومون أنفسهم ويمارسون النقد الذاتي في كتابات راحوا يندّدون فيها بالدور الذي أداه المثقفون في المأساة؛

وهناك آخرون أيضاً، بحثوا في التاريخ الماضي للعرب عن نماذج بطولية تتجسد فيها عظمة الشعب العربي أو السوري بغية تجاوز الإحباط والخيبة (مثال رواية الفهد لحيدر حيدر).

هناك طريق أخير سلكه بعض الكتّاب، وهو يتمثل في البحث عن أسباب الهزيمة: ضعف الكفاية العسكرية، رجعية أو تمسك بالنظام القديم في مجتمع مقيد بمحرماته، منطو على تقاليده، فساد الطبقات الحاكمة- إلخ. ولكن هناك رابطاً يوحد بين هذه المواقف المختلفة: فمعظم الكتّاب يشعرون أن حرب حزيران ١٩٦٧ ليست هزيمة عسكرية فحسب، ولكنها هزيمة حضارية تتجاذبها النماذج القديمة والتأثيرات السياسية والاقتصادية والثقافية المستوردة من الغرب.

هكذا يجد الأدب نفسه في فترة تاريخية حساسة تزيد الحاجة إلى الكتابة وتجديد الكتابة. من هنا فإن السنوات التي تلت الحرب كانت خصبة من الناحيتين الكمية والكيفية، بالرغم من فترة الصمت التي لاحظناها عند البعض.

ففيما يخص المجال السوري يعدّد حسام الخطيب وسمر روحي الفيصل ٣١ رواية في بداية الستينيات مقابل ٥٢ رواية في فترة ما بعد الحرب ١٩٦٨-١٩٧٣.

وهناك ملاحظة هامة/ وهي تداخل الأجناس الأدبية أو الكتابات النثرية في تلك الفترة. ذلك أنه لا توجد حدود كتيمة بين القصة والرواية في تاريخ الأدب العربي الحديث. والعديد من الكتّاب يمارس الجنسين دون تفضيل لأحدهما على الآخر. وبعضهم - مثل غادة السمان - بدأ بالقصة قبل أن ينطلق في كتابة الرواية.

على أن هذه الحركة ليست جديدة كلياً: فالأدب الحديث نشأ عن طريق التلاقي بين الأجناس، وتقاطع الأشكال الغربية التي نقلتها الترجمة، أو تكييف الأعمال الأجنبية لأساليب الكتابة الكلاسيكية مثل المقامة، أو الرحلة.

وفي سنوات الستينيات، حاول الأديب المصري توفيق الحكيم إحداث تقارب بين الكتابة المسرحية والرواية.

وهكذا أفاد الكتّاب العرب من حداثة هذه الأجناس في الحصول على حرية

استكشاف طرق جديدة، دون التقيد بحدود أجناس مغلقة.

وقد ازدادت هذه الظاهرة قوة بعد ١٩٦٧ للشعور العام بأن الأدب لم يجد الأشكال الملائمة للتعبير عن الواقع الحي.

من هنا جاء اختلاط الأمر في تصنيف بعض الأعمال التي لقيت تصنيفات مختلفة بحسب النقاد.

وإذا أردنا أن نرسم هيكل الرواية بعد ١٩٦٧ في خطوطها العريضة، أمكننا القول إنها تعبر عن الاضطراب والضياع الذي يشعر به الجميع في تركيب ضائع المعالم في الغالب، فضفاض عن قصد، غامض حتى الإبهام. والظلم الذي يعاني منه الناس في الحياة اليومية يترجم في كتابات تبدو مجردة من أي خيط يربط بينها. فالأزمنة والأمكنة تتداخل، والأشخاص يهجمون في الفوضى، يلاحقهم اليأس والدمار..

كما أن اللغة تتبسط أيضاً، وتقترب من الحديث الدراج، اليومي.. حتى إنها تتبنى أحياناً أسلوباً عامياً مبتذلاً.. وكأن الكتّاب يريدون أن يضعوا أنفسهم في تناقض مع الخطابات السياسية الحماسية المملوءة بالأوهام، التي تبيّن فشلها وفقدت حظوتها؛ هذا إضافة إلى محاولتهم الاقتراب من الواقع إلى أبعد حد ممكن.

على أن الواقعية تجاوزت المفهوم الضيق الذي كان سائداً حتى تلك الفترة، والذي يتمثل في تقديم مشاهد من الحياة اليومية بمنتهى الدقة والحياد. فقد راح الكتّاب يستقصون وجدان الإنسان وعقله بلغة ملائمة لهذه المهمة الجديدة؛ ولم يعودوا يكتفون بوصف حياة الإنسان من الخارج، بل أصبحوا يعملون على إعطاء صورة عن الباطن بالدرجة الأولى.

أما المؤلفات التي اختارتها الباحثة للدراسة في هذه الفترة فهي:

قارب الزمن الثقيل، لعبد النبي حجازي ١٩٧٠؛

شرخ في تاريخ طويل، لهاني الراهب ١٩٧٠؛

الثلج يأتي من النافذة، لحنا مينه ١٩٦٩؛

المسافة؛ ليوسف الصائغ ١٩٧٠.

هذه الروايات أطلقت عليها الباحثة اسم (روايات الهزيمة).

القسم الثاني: بعد ١٩٦٧

يسير الإنتاج الأدبي في العقدين التاليين

لـ١٩٦٧ في الاتجاهات التي بدأت بعد الحرب مباشرة.

وتصنف الباحثة الروايات المختارة للتحليل والدراسة في هذه الفترة في ثلاث مجموعات:

١- مجموعة كتابة الزمن، وهي تضم روايتين:

- الزمن الموحش لحيدر حيدر، ١٩٧٣؛

- ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، ١٩٧٧؛

وفي هذه المجموعة تستمر الرواية في استلهام التاريخ والعمل على بناء طرق جديدة للتعبير عن الزمن الحاضر.

٢- مجموعة كتابة الذات، وهي تضم ثلاث روايات:

- بيروت ٧٦ لغادة السمان، ١٩٧٥؛

- ملكوت البسطاء لخيري الذهبي، ١٩٧٦؛

- الخلعاء لخليل النعيمي، ١٩٨٠.

ينطلق هذا الاتجاه من إرادة تعميق التأمل في أشكال التعبير عن الذات، وتدعمها تجارب في الآداب العالمية تدعى تيار الشعور أو الوعي. على أن له دافعاً آخر هو الرغبة في تجاوز واقعية المظاهر والتركيز على الإنسان منظوراً إليه بصفته شخصاً أكثر منه نموذجاً. وترتبط بهذا التيار في معظم الأحيان أساليب معينة في التعبير مثل الخطاب بضمير المتكلم، وتعدد أصوات السرد، والتمركز الداخلي.. وهذا التطور يقود إلى إعادة النظر في الأدب الواقعي وظهور الواقعية الجديدة.

٣- مجموعة العودة إلى الأسطورة، وتضم هذه المجموعة روايتين:

- وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، ١٩٨٤؛

- التلال لهاني الراهب، ١٩٨٨.

مع استمرار الأوضاع العربية على حالها، بل وتراجعها في مجالات عديدة، ارتسم تيار جديد، إلى جانب الواقعية الجديدة، وتيار الشعور أو الوعي، وهو «التيار الأسطوري المعاصر» الذي يقول عنه الروائي المصري إدوار الخراط: «إنه التيار الأشد تعقيداً والأكثر غنى بالوعود والإنجازات. وهو التيار الذي يلجأ إلى الأسطورة، إلى الخيال، إلى الحكايات الشعبية، مع استدعاء الثيمات والمشاهد وأشخاص الحياة اليومية في إطار إما معاصر أو تاريخي».

ويلاحظ هذا الروائي هنا أن الكتّاب يتحولون إلى التراث الثقافي العربي ليستقوا منه أشكالاً جديدة للتعبير. فالأسطورة تقدم

عدداً لا متناهياً من إمكانيات إعادة القراءة والكتابة بصور مختلفة.. ويمكن للأسطورة أن تتخذ معاني مختلفة بحسب العصور والثقافات والمؤلفين..

في القسم الثالث الذي تشير فيه الباحثة إلى الاتجاهات والموضوعات الماثلة في الرواية السورية في السنوات اللاحقة، تستعرض عدداً آخر من الروايات، وفيها على سبيل المثال:

«ليلة المليار»، لغادة السمان (١٩٨٤)، التي تمثل نقداً عنيفاً للتباين الاجتماعي في المجتمع السوري، والفساد الأخلاقي الناجم عنه؛ و«الوطن في العينين»، و«من يجرؤ على الشوق»، لحميدة نعنع الصادرتين ببيروت عن دار الآداب، في عامي (١٩٨٦، ١٩٨٩) على التوالي. وهما تمثلان، كما تشير العناوين، تعبيراً عن الشعور بالغربة والاستلاب خارج الوطن؛ و«هزائم مبكرة» لنبيل سليمان، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (١٩٩٥)، وهي توكيد لاستمرار الشعور بالهزيمة بالرغم من مرور سنوات عليها، بسبب تلاحق الهزائم التي مرت بالوطن العربي منذ ذلك التاريخ.

تركيب وآفاق:

أحدثت حرب حزيران ١٩٦٧ صدمة عنيفة لدى الكتّاب، ودفعت بهم إلى الإسراع في تطوير الجنس الأدبي الذي يمارسون كتابته، وهو الرواية، محور اهتمام هذه الدراسة.

لقد انتاب الجميع شعور بأنه مهما كانت الأسباب المباشرة للهزيمة العسكرية، فإن الكارثة كانت حاضرة في المسيرة العامة للمجتمعات العربية، قبل بدء المعركة.

إن الفرد، عند حنا مينه، يحيا شهيداً للمضي في صراع الطبقات وتغيير المجتمع. وهو عند هاني الراهب مكمَّم بتقاليد سلفية أضاعت معناها. والمجتمع عند يوسف الصائغ، هو الذي يولِّد عدوان الأفراد وفسادهم. أما عبد النبي حجازي، فهو يقدم صورة للمثقفين الذين يضطربون لدى إعلان الحرب، ولا يقدرون على تحمل مسؤولياتهم تجاه الوطن، وهكذا يسهمون في الهزيمة العسكرية.

ومن خلال هذه السبل الخاصة ترتسم صورة رفض عميق للحاضر الذي يعيشه المجتمع؛ ودعوة للتغيير على مختلف الأصعدة، وفيها الأدب عامة، والرواية خاصة.

١- الواقعية الجديدة:

تبقى الرواية قريبة من الاتجاه الواقعي مهما كان الشكل الذي تتبناه، وذلك على

نقيض القصة القصيرة التي انطبعت بعمق بالرمزية في هذه الفترة.

إن المجددين شديدو الانتباه إلى محيطهم، ولكن إدراك الواقع يتغير، ويقود إلى تطور ضروري في أساليب التعبير الأدبي. فالواقع لم يعد يمثّل لهم عالماً مغلقاً، ساكناً.. عالماً يستطيع الإنسان تكوينه عالماً ما يزال قاصراً بالتأكيد، ولكنه قابل للتقدم. لقد أصبح الوضع أكثر تعقيداً، ذلك أن هذا العالم الذي يتوجب عليهم بناؤه يستعصي على إزميل الإنسان، وهو مستعصٍ على فهمهم أيضاً..

إن العرب في نهاية هذا العقد يشعرون أن العالم الذي يعيشون فيه لم يعد ملكاً لهم، وأنهم يخضعون له دون أن يستطيعوا التحكم فيه. وهذا ما يضفي على قسم كبير من الإنتاج الأدبي لتلك الفترة لوناً أسود، حتى إنه يصل لدى بعضهم إلى التشاؤم المرضي.

والواقع أن المفكرين العرب يتحدثون عن المحرمات الثلاثة التي تجمّد المجتمع العربي، وهي: الجنس، والسياسة، والتقاليد.

والتغيير الأكثر بروزاً في الرواية هو أن الكتّاب أصبحوا يلحون على وصف الكائن الإنساني من الداخل، وجعل الأشخاص يكشفون عن أنفسهم خلال النص دون الحاجة لوجود وسيط. وهكذا أصبح الشعور الإنساني في قلب التجربة الروائية بالنسبة للجميع، مما يعني استخدام تقنيات جديدة مثل تيار الشعور الذي استحوذ على رواية «الخلعاء» لخليل النعيمي؛ وتعدد الأصوات الذي دفع رواية «ملكوت البسطاء» لخيري الذهبي، وفيها تعاد رواية القصة خمس مرات بعدد أشخاص الرواية؛ والمناجاة الداخلية، التي لم تشذ عنها أي من هذه الروايات حتى «الثلج يأتي من النافذة» لحنا مينه الذي يمثل الواقعية الاشتراكية في الرواية السورية.

التاريخ والمنفى

إن التزام الكتّاب بالتاريخ العربي الحديث يفسر التطورات التي تلاحظ في التيمات والحدود الزمانية- المكانية التي يتخذها الأدب السوري في الوقت نفسه. وهو يولّد أيضاً شعوراً عميقاً بالمنفى. فالإنسان العربي لا يشعر بالارتياح في العالم الذي يعيش فيه، حتى إنه يعاني من شعور بالاستلاب يعبر عن نفسه في الروايات بمنفى داخلي ومكاني.

إن المنفى الداخلي بمعنى استحالة التعبير عن النفس، أو شعور المرء بانقطاعه عن محيطه، وعن تاريخه، يترجم أيضاً في مساحة الرواية بانتقال الأشخاص من مكان

إلى آخـر، أو بعدم توافر مكان يسـتطيعون الاستقرار فيه نهائياً. وقد عاب نقاد السنوات التي تلت ١٩٦٧على الكتّاب أنهم لا يقدمون علـى مسـرح رواياتهم إلا مشـاهد هيمان في المدينـة. والأشـخاص الذيـن تلاحقهم الشرطة، أو يقتلهم الضجر، يمضون معظم وقتهم في ذرع الطرقات، بحثاً عن ملجأ، أو تعزية تنسيهم وحدتهم. وهذا الوضع لم يتغير مع الزمن.

ومـع ثيمة المنفى تأتـي ثيمة الاغتراب، واسـتبدال مدينة عربية أو متخيلة بالمدينة السـورية، هكذا موضع حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) في قسنطينة، وهاني الراهب (التلال) في بعليتا.

الخيال:

تعـود أهمية اللجـوء إلى الحلم إلى أنه البـاب، المفتوح على اللاشـعور الذي يؤدي وظيفـة مصـفاة للحقيقـة إنه يفتـح باباً على العالم السري، أو الخيالي للأشـخاص، ويجدد عالم القصـة باباً على العالم السري، أو الخيال للأشـخاص، ويجدد عالم القصة بإنشـاء علائق جديدة بين الأشياء والناس. وهو يترجم الطموحات الأساسية للإنسان، كما يعكس مخاوفه أو شـعوره بالذنب..إلخ. وهو أيضـاً مقولة عملية لإدخال معلومات جديدة، أو لتنويع أسلوب نقل المعنى.

ففي (ملكوت البسـطاء) يـؤدي الحلم هذا الدور باسـتخدام حجة مقبولة لإقامة مواجهة بين جميع الممثلين في القصة، حتى الأب المتوفى، وكشف أخطاء الأم.

وفي (وليمـة لأعشـاب البحـر) تشرح الأحلام الحالة النفسـية للشخص الرئيس، ونضاله الشخصي ليبعث الأمل في نفسه.

وعند غادة السـمان، يترجـم القلق الألم الـذي تولّده الحياة ومشـكلاتها في الروح. وما يعبر عـن الواقع عندها هـو الكابوس الذي يؤدي وظيفة نذير.

الأسطورة:

تؤدي الأسـطورة وظيفة مشابهة بإنشاء علاقة خاصة بين الإنسان ومحيطه، باللعب على رمزية جمالية وبناء تخيل مشترك.

ويمكن تفسـير اسـتخدام الأسطورة في الرواية بأنها عودة إلى الأصول.

فهي تشـكل واحداً مـن النماذج الأولى للقصص التي أنتجها الفكر البشري ووجهها إلى الجماعة.

وبالرغـم من أن الأسـطورة لا زمن لها فإنهـا تتجاوز تفسـير الحاضر بالماضـي، وتسـتطيع تجسـيد الأمل لأنها تمثل بدءاً متجـدداً إلى الأبد مثل بعـث أوزيريس كلّ ربيع، نتيجة التجدد السـنوي للطبيعة. وقد

استخدم هاني الراهب هذه الأسطورة في رواية (التلال)، رمزاً لهذه الفكرة، ولدور ايزيس، أخت اوزيريس وزوجته، في إعادة الحياة إليه.

أما حيدر حيدر فهو يظهر أسطورة الغول (اللوياثان) لأول مرة في روايته (وليمة لأعشاب البحر)، ثم يستعيد القيمة في روايته التالية (مرايا النار) بعد ثماني سنوات. وهذا الوجه الأسطوري يمثل الصورة الحية للأوبئة التي تجتاح البلدان العربية، وهو يجسد كل قوى الشر التي تنهال على العرب.

وفي رواية (عبور البشروش) لسليم بركات، يتجه كل نشاط الراوي نحو إعادة بناء سفينة نوح، وهي أسطورة أخرى مؤسسة للبشرية الحديثة. فقد نشر الناس، الفساد والظلم، وزالوا من سطح الأرض لتتمكن بشرية جديدة، أكثر عدلاً، من التفتح.

تقاطع الأجناس الأدبية:

يلاحظ أولاً تقارب كبير بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى ولا سيما بين الرواية والقصة القصيرة، حتى إنه كان يصعب في بداية هذه الفترة التمييز بينهما

وقد أفادت الرواية من بعض مميزات القصة القصيرة ولاسيما من: الإيجاز، والتقاط وميض اللحظة الداخلية، وتركيز البناء على حالة محددة، وتكثيف اللغة، حتى إن بعض الروايات بقيت في حدود مئة صفحة.

كما يلاحظ تقارب الرواية مع الشعر. فالسرد يتخذ فيها لغة شاعرية، كما هو الحال مثلاً عند حيدر حيدر، ويضم مقاطع من قصائد وحكم وأمثال من التراث لتأييدها أو دحضها. فالمثل القائل: إذا كان الكلام من فضة فإن السكوت من ذهب، يشير، كما يرى خليل النعيمي، إلى عقلية طيعة تخضع للظلم والاستبداد، ومن الضروري تغيير هذا المثل ليصبح: «فالسكوت من حديد، إذا أردنا تكوين إنسان عربي جديد.

ويلاحظ أيضاً تقارب للرواية مع الأجناس الفنية كالمسرح والسينما، واستعارة الرواية لأساليبهما في إخراج النصوص. ويتجلى ذلك في رواية (المسافة) حيث تعقد محكمة لمحاكمة الشخص، ويُعرض الادعاء والدفاع على المسرح. كما يتجلى في رواية (الخلعاء) حيث تجري القصة في مكان متحرك هو سيارة تُقلّ رجلاً وامرأة من دمشق نحو البحر. وخلال هذا السير يفرغ الرجل كل ما يجول بذهنه في كلمات، وينتهي الأمر بالشخصين إلى الانفصال.

العودة إلى القصص:

هناك تركيز جديد على النوع السردي بدءاً من الثمانينيات ففي (وليمة لأعشاب البحر)، على سبيل المثال، تنفتح الرواية على قصص قريب من القصص التقليدي، وتعيد الحياة إلى الحبكة.

وفي (سرايا النار) لنفس الكاتب، تحكى حكاية حدثت لرجل غريب في مدينة غريبة ليست موجودة على الخارطة.. رجل يسافر في قطار ويستعيد وقائع الزمن على شكل دوائر في سهب فسيح..

وهذه الظاهرة تريد تعميق الحداثة، وتتساءل عن الهوية الأدبية العربية، فتجد ينابيعها في التراث الجماعي.

يقول الناقد إدوارد الخياط: الحداثة إرث كامل من الثقافة العربية. فالفكر الأدبي العربي يغتذي من الملحمي، والجماعي، واللاواقعي، والمسكون بالجن والأشباح، بدءاً من الفلكلور الشعبي الذي ما يزال يعيش في حكايات ألف ليلة وليلة، إلى المقامات القديمة بصفتها نتاجاً فنياً مجرداً، يهتم بصفاء اللغة وشكلها، إلى الأناشيد الصوفية للنفري وابن عربي وغيرهم.

ومن أمثلة العودة إلى الحكاية بصفتها أسلوباً للكتابة، كتاب ألفة الإدلبي (حكاية جدي) ١٩٩٠، الذي يقع في طريق وسط بين الرواية والسيرة الذاتية. وهو ينقل بناء (ألف ليلة وليلة)، مع إدخال شخص الأم في دور الحكواتي، وأشخاص أطفال في دور الجمهور.

اللغة:

لا تتمثل مشكلة الكاتب في إخضاع اللغة العربية لحاجات الكتابة الروائية، بل لتفتيح إمكاناته الشخصية حتى يستطيع استخدام اللغة بطريقة رواثية.

ولا يعني ذلك قسر اللغة، بل التخلص من الأساليب البلاغية القديمة، وتطوير إمكانات جديدة للتعبير موجودة بصورة كامنة في صميم اللغة العربية.

وهكذا تتمثل القضية إذن في إعادة اكتشاف غنى اللغة العربية، التي بدأت مع النهضة واستمرت دون انقطاع منذئذ، وذلك في سبيل إيجاد أداة مرنة متكيفة مع حاجات الكتابة الروائية.

ويفيد الروائيون في هذا المشروع من جهود أسلافهم، ولاسيما من التطور النوعي الذي حدث في مجال القصة القصيرة في الخمسينيات.

وهناك مسعى جاد لتبسيط اللغة المستخدمة في الرواية ليفهمها أكبر عدد

ممكن من الناس، على أن تكون دقيقة وعلى صلة بالواقع المحسوس. فالجمل تصبح فيها قصيرة، وتستخدم عناصر للتذكير بما سبق لتجنب الغموض، دون أن تصبح ثقيلة. وقواعد النحو يجري تبسيطها أيضاً (لا إفقارها) لتقريب الحديث المكتوب من أوضاع الحياة اليومية. وعلامات التنقيط، وهي أدوات حديثة مستعارة من الغرب، تستخدم لإعطاء نفس وإيقاع للنص الروائي.

ولما كانت الرواية ترغب في التعبير عن الواقع وعن الوجود الإنساني، فإن الهوة بين مستوى اللغة المكتوبة (التي تعد لغة رفيعة)، ومستوى اللغة القريبة من الشفوية (والتي تعد أكثر عفوية) تميل إلى التضاؤل، كما أن لغة الرواية تريد أن تكون جسراً يوحد بين العربية المكتوبة (الواحدة) واللهجات المختلفة. وهذا ما يؤكده عدد من الروائيين السوريين.

هذا هو الموقف الذي يدافع عنه حنا مينه حين يؤكد أن المشكلة لا تكمن في اللغة ولكن في استخدام الكاتب لها بصورة غير ملائمة. ويقوده شعوره بنتائج استخدام العامية إلى التأكيد على أن المناقشة لا يمكن أن تطال إلا الحوارات في الرواية، وأن بقية أجزاء الرواية يجب أن تستخدم الفصحى.

وينطلق الروائي في قوله من المبدأ المتمثل في أن هناك جذراً فصيحاً لكل مفردة في اللغة العامية، وهكذا فإن الكاتب يستطيع أن يجد تواصلاً بين مستويي اللغة.

التيارات الأدبية الحديثة:

اتخذ تجديد الشكل الروائي أشكالاً عدة، وتميز بالبحث عن معادلة بين الشكل والمضمون لإنجاز عمل فني.

وهذا البحث عن الشكل الذي يرتقي بالمعنى في العمل الإبداعي، نجده بشكل واضح -على رأي الدارسة- عند هاني الراهب، الذي تشهد مؤلفاته على تجديد مستمر داخل إطار ما يسميه (الواقعية الجديدة).

على أنه من الصعب الكلام عن مدارس أدبية محددة بوضوح في الأدب الراهن. فالحالة الراهنة تفجرت فيها الاتجاهات التقليدية (الواقعية، والرومانسية، والرمزية..إلخ)، واستوحى كل من الكتّاب من تجارب مختلفة، وكيّفوها مع مفاهيمهم الخاصة عن الكتابة. وهكذا اختطوا دروباً شخصية، بعيداً عن التعريفات المحددة تحديداً ضيقاً.

وقد أثمر هذا الجهد، بصورة غير مباشرة في تعديل مفهوم الحداثة، الذي

تخلص أخيراً من التعارض العقيم بين النموذج الغربي، والأصالة التي تستقي وحيها كلياً من المصادر القديمة، فقد أجرى الكتّاب في الواقع تركيباً من تجربتهم في الأدب العالمي والتراث العربي، مما دفع الناقد إدوار الخياط إلى القول: إن الحداثة تقيم صلة حية مع التراث الثقافي العربي، والكتابة الحالية تضع أقدامها على أرضية التراث القديم. وهذا الأديب الناقد يستشف أربعة اتجاهات كبرى داخل الأدب الحديث:

تيار الوعي أو الشعور الداخلي، والكتابة المتجهة إلى الخارج، والتيار الأسطوري المعاصر، والواقعية الجديدة.

على أن الاتجاه الثاني المتمثل في الوصف الدقيق للأشياء والكائنات بصورة خارجية، حيادية، موضوعية، لا يشكل اتجاهاً اتبعته الرواية السورية. وهو تيار يتعارض مع تيار الشعور الداخلي الذي صادفناه أثناء الدراسة.

ومن الصعب إعطاء كل كاتب صفة محددة، فمعظمهم يشترك في أكثر من تيار.

ويمكن أن يقال في النهاية إن السنوات التي تلت حرب حزيران ١٩٦٧ مباشرة شكلت حقبة خصبة بالتغيرات في مجالات الفكر كلها، كما ظهر نقد جذري لجميع أشكال الحياة في العالم العربي، أحدث تأثيرات عميقة في الإنتاج الأدبي، ومنه الرواية.

وقد عبّر عدد من الكتاب عن أنفسهم في هذه الفترة بنجاح، ودفعوا النتاج الروائي في العقود التالية بطابع مفهومهم الجديد للرواية، دون أن يشكل هذا المفهوم نهاية المطاف في التغيير والتجديد.

المراجع

• عن كتاب المؤلفة الفرنسية «اليزابيث فوتييه» الصادر عن المعهد الفرنسي للشرق الأدنى بدمشق عام ٢٠٠٧.

المرجع الرئيس

Vauthier, Elisabeth, La cre>ation Romanesque contemporine en Syrie, de 1967 à nos Jours, Damas, Institut Français du pro-che- Orient, 2007.

الروايات المدروسة بحسب ورودها في الكتاب

١- حجازي، عبد النبي، قارب الزمن الثقيل، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٠، ١٩٨ صفحة.

٢- الراهب، هاني، شرخ في تاريخ طويل، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩ (الطبعة

الأولى ١٩٧٠)؛ ٣٩٨ صفحة.

٣- مينه، حنا، الثلج يأتي من النافذة، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥ (الطبعة الأولى ١٩٦٩)، ٣٧٢ صفحة.

٤- الصائغ، يوسف، المسافة، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٤، ١١٠ صفحات.

٥- حيدر، حيدر، الزمن الموحش، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩ (الطبعة الأولى ١٩٧٣)، ٣١٠ صفحات.

٦- الراهب، هاني، ألف ليلة وليلتان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ١٩٧٩ (الطبعة الأولى ١٩٧٧)، ٣٨٥ صفحة.

٧- السمان، غادة، بيروت ٧٥، بيروت، منشورات غادة السمان، ط٥، ١٩٧٨، (الطبعة الأولى ١٩٧٥) ١٠٨ صفحات.

٨- الذهبي، خيري، ملكوت البسطاء، دمشق، دار يعرب ١٩٨٩ (الطبعة الأولى ١٩٧٦)، ١٤٩ صفحة.

٩- النعيمي، خليل، الخلعاء، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٠ (الطبعة الأولى ١٩٧٧)، ١٦٤ صفحة.

١٠- حيدر، حيدر، وليمة لأعشاب البحر، بيروت، دار الأمواج، ١٩٨٨ (الطبعة الأولى ١٩٨٤)، ٣٧٨ صفحة.

١١- الراهب، هاني، التلال، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٨، ٣٠٢ صفحة.

روايات أخرى ورد ذكرها في الكتاب

١- إخلاصي، وليد، دار المتعة، لندن، كتب رياض الريس، ١٩٩١، ٢٥٧ صفحة.

٢- الإدلبي، ألفت، حكاية جدي، دمشق، دون دار نشر، ١٩٩٠، ٢٨٤ صفحة.

٣- بركات، سليم، الفلكيون في يوم ثلاثاء الموت، ثلاثة مجلدات:

عبور البشروش، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤ : ٢٥١ صفحة.

الكون، بيروت، دار النهار، ١٩٩٦، ٢٢٨ صفحة.

كبد ميلاوس، بيروت، دار النهار، ١٩٩٧، ٢٣٧ صفحة.

٤- حداد، فواز، صورة الروائي، دمشق، دار عطية للنشر، ١٩٩٨، ٢٥٤ صفحة.

٥- حيدر، حيدر، مرايا النار، بيروت، دار الأمواج، ١٩٨٨ ١٩٩٢، ١٤١ صفحة.

٦- الذهبي، خيري، التحولات، ثلاثة مجلدات:

فياض، المجلد الثاني، ١٩٩٠.

٧- الراهب، هاني، خضراء المستنقعات، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢، ٢٣٢ صفحة.

٨- زرزور، فارس، لن تسقط المدينة، ١٩٦٩.

٩- سليمان، نبيل، مدارات الشرق، أربعة مجلدات، اللاذقية، دار الحوار:

ج١، ١٩٩٠، ٤٨٧ صفحة؛

ج٢، ١٩٩٠، ٥٧٩ صفحة؛

ج٣، ١٩٩٣، ٦٨٠ صفحة؛

ج٤، ١٩٩٣، ٦٢٤ صفحة.

١٠-السمان، غادة، ليلة الميلاد، بيروت، منشورات غادة السمان، ١٩٨٦، ٤٣٩ صفحة.

١١-نعنع، حميدة، الوطن في العينين، بيروت،/ دار الآداب، ١٩٨٦، ٢٠٧ صفحة.

من يجرؤ على الشوق، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، ٢٤٥ صفحة.

١٢-النعيمي، خليل، تفريغ الكائن، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٥، ١٦٧ صفحة.

أسوارُ المدينة الجديدة

الحداثة المعمارية وما بعد الحداثة

د. بغداد عبد المنعم ٭

مصـــطلحاتٌ حداثية وتكويناتٌ ما زالتْ قائمـــةُ بحجارتها وروحها .كلُّ ذلـــك يحملنـــا تجاه عدد من الأبعاد الاشـــكالية في المدينـــة العربية.. منها تقلص الجوهر النســـيجي القديم والذي هو مَنْ يحمل النكهةَ المميزة والأداءَ والشخصـــية لهذه المدينة.. فهذا الجوهر العتيد والذي غالباً ما يكون آلافياً بعدد الســـنين، وشاسعاً استناداً إلى السمات الحضارية النوعية والمميزة التي

٭ باحثة في التراث العربي (سورية).

(٭٭) العمل الفني للفنان مطيع علي.

شكّلَتْ فيه ومنه حواريات تاريخيةً بعيدةً وقريبة، كان أحد نتائجها هذه العمارة بل تلك المدينة القديمة.. والظهورُ المعماري المادي ليس هو الحقيقة الكلية التي تحملها المدينة، بل تشي الظواهرُ غير العادية أحياناً بأعماق تحتاج إلى مفاتيح بحثية جديدة تفتح ذلك الباب المؤدي من الجوهر العتيق إلى زمن جديد يمتلك مدينتَهُ مثلما يمتلك بصمتَهُ ونظرةَ عينيه!

تتراجع المدينة القديمة في المدينة العربية من حيث المساحة وبالتالي من حيث الكثافة السكانية وسويتها وتنهال عليها تجريباتُ وارتجالاتُ البلديات والدوائر السياحية تجريحاً وتسطيحاً.. وقد تحولها إلى مجرد بعد استثماري ضيق للغاية.

ما الهوية الجديدة للمدينة العربية..؟؟

لم تعدْ المدينةُ العربية تمتلكُ أزمنتَها، فالقديم قديمٌ بحكم التاريخية وحتميتها، والجديدُ جديدٌ بحكم الهيمنة العولمية على الذائقة المعمارية والفنية وعلى السوق باعتباره مصدراً لمواد البناء المستخدمة ومصدراً للموضات المعمارية المرتبطة بها.

وإذن، فليس للمدينة العربية (الجديدة) هوية.. هناك فقط خاتمٌ عمومي ينطبعُ على كل مدن العالم (الحديثة).. دلالتُهُ الوحيدة بناءٌ هائلُ الارتفاع، مُرتَص الطوابق مغروز كالسهم في صدر الأرض وشاهقٌ بقطعه المتكررة شاقولياً! والطرق الاسفلتية تتكاثفُ سابحةً فوق بعضها بعضاً.. كل ذلك يكاد أن يكون نسخاً متكررة في كل العالم، وشيئاً فشيئاً بل سريعاً سريعاً يتم التحول الصاعق في كل التكوينات المعمارية.

في لحظات من التاريخ الحديث ولد مفهوم الحداثة المعمارية (modrenisation) وهو مصطلحٌ وفعالياتٌ ومجادلاتٌ غربية تماماً.. ذلك أنَّ مصطلح تاريخ العمارة وباقي التاريخات هي ولاداتٌ غربية من حيث الظروف والتنظير، وتكاد أن تكون بداياتها تعود إلى منتصف القرن التاسع عشر مع النهوض الصناعي الرأسمالي الكبير وحضور مفهومات جديدة في سرعة الإنتاج والمكننة، فبدأتْ المدينةُ الحديثة الغربية تقوم على مناطق الصناعة وبدأت النظريات المعمارية تتماشى مع هذه المستجدات من باب التمرد على المدينة القديمة التي تمثل شكلاً (متخلفاً) في السلطة والانتاج فأدى ذلك إلى تمزيق النسيج العمراني للمدن القديمة ومن ثم تكاثرت عمارة حديثة نمطية ومتطابقة ومتكررة.

يُعتبر تأسيس جمعية المعماريين العالميين

CIAM تدشيناً لهذا التوجه المعماري الحداثي الغربي / ١٩٢٧م / الذي حاول إضفاء الجمالية والشرعية على منجزاته المعمارية (وغير المعمارية) فكان من أعضائها أعلامٌ في الفن والعمارة مثل بيكاسو وبراك.. لكن هذه الجمعية حُلّتْ من قبل أعضائها في عام ١٩٥٦م فهي لم تستطعْ أن تخلق فكراً معمارياً جديداً له جوهرٌ إنساني وجمالي، ولعل الآليات الثقافية بشكل عام كانت مكبلة بظروف السرعات والإنتاج ويبدو أنّ الإنسان قبع فيها من جديد كعبد بعدما هُيئ له أنه تخلص من هذا الإرث البشري الأسود والثقيل..

وهكذا بقي الغربُ دون عقيدة معمارية تجديدية تواكبُ المنجز الصناعي التكنولوجي الهائل الذي بدأ يتضخم كما لم يحدث في أي لحظة تاريخية سابقة!!

لقد فَرَضَتْ (الوظيفيةُ البحتة) المرتبطة بالتصنيع وخلفياته.. فرضتْ هذه الوظيفيةُ نفسها على المعماريين في مرحلة الحداثة فظهرتْ العمارة الوظيفية النمطية الخادمة مثل الفنادق والبنوك [1]. لكنَّ مرحلةَ الحداثة المعمارية باشكالاتها وفشلها أفرزَتْ مرحلةً جديدة دُعيت بمرحلة مابعد الحداثة (Post modrenisation) تعود إلى بداية الستينيات من القرن العشرين وهي مرحلة حملت النقمةَ على سابقتها وثارتْ على أطرها وحاولتْ أنْ تستعيد بعض ما فُقِدَ من المدينة القديمة (الغربية طبعاً) فقد دعت إلى الانفتاح الكامل على التاريخ وإلى المحورية في التخطيط وإظهار الذاتيات والخصوصيات.. ولكن كيف وصَلَتْ أصداءُ هذه التنظيرات والزوابع والاختلافات إلينا.. ومن ثم إلى المدينة العربية..؟

إذن هناك مشكلة على مستوى الغرب في العمارة الحديثة ما بين تيارين (نمطيين) اتبعت الثقافةُ الغربية (يروق لهم أكثر دعوتها بالثقافة العالمية) قوالبَ من المصطلحات والمصطلحات المُضادة (.. هنا الحداثة وما بعد الحداثة) لترصد المشكلة وتؤطرها.. وتلك هي المشكلة وتلك هي أسماؤها!! ولكن كيف كانت الحالةُ المعمارية في المدينة العربية القديمة والجديدة في نفس هذه اللحظات؟؟

منذ بدايات القرن التاسع عشر حُمِلَتْ إلى المشرق العربي نماذجُ العمارة الغربية، وغالباً ما يربط التأريخ الغربي الثقافي والعلمي بين حملة نابليون على مصر وبين معظم النقاط النهضوية التي أُنجِزَتْ.. وهي لمحة استشراقية واضحة لا أرى حتميةً وضرورةً

للركض وراءَها! وعملياً تشهد على هذه الانتقالات المعمارية الأحياءُ القاهريةُ الجديدة مثل (الحلمية) و(عابدين).. وفي مدينة مثل حلب تشهد على ما يشبه ذلك أحياءُ العزيزية والجُدَيْدَة والجميلية.. فظهرتْ عمارةٌ ليستْ العمارةُ العربية الإسلامية أمَّها ولا أباها.. عمارةٌ أوروبية خالصة لها جمالياتٌ خاصة لكنها منقطعة كأنها هبطت بمظلة من السماء!! لقد تمّ إنجاز هذه الحملات المعمارية التجديدية بنوايا متباينة فكانت أحياناً تهدف إلى تفكيك المدينة العربية القديمة بكل مكوناتها من الأصالات والتقاليد الاجتماعية والروابط العميقة، كان هناك هدفٌ سياسيٌ جلي بخلق بنية مدنية جديدة تدعم طرائق الإنتاج (لديهم) والاستهلاك المتكاثر ومتطلبات السوق الغربية (العالمية!).. وانفصلَ الإنسانُ العربي عن عملية إنتاج عمارته فأضحى مغترباً في مدينته فلم تعدْ العمارةُ (الحديثة) تُعبّرُ عنه



سواءً تاريخياً بتراكمه الثقافي، أو مستقبلياً بتحقيق حلمه، وبالطبع لم يستطعْ تنظيرٌ معماري عربي حتى الآن من تحقيق بلْوَرةٍ حقيقية لعمارة إبداعية ترى المستقبلي من زاوية شرعية ومطمئنة.. تلك الزاوية هي العيونُ الجميلة الواسعة للمدينة القديمة.

في معظم المدن العربية القديمة نشأتْ مدنٌ جديدة.. لقد فُرِضَتْ السرعاتُ على هذه العمارات (بنايات متكررة) استناداً إلى

تصــاميم ومخططات مســتوردة ومستعجلة بدأتْ إنجازهــا منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية بمواد بناء جديدة وتقنيات متسارعة في إنتاجها و(تكنولوجيــا بناء) مواكبة لكل ذلك.. مع الانبتار التام والنهائي عن المدينة القديمــة وتراثها المتراكم والخبرات البنائية العميقة التي لا تُقَــدَّر بثمن الكامنة في كل عنصر معماري فيها..

لقــد نَظَّرَ فيليــب حتّي تاريخيــاً لهذه المرحلــة وأعطى للنفــوذ الثقــافي الغربي الإيجابيات وفَضْــلَ الانفتــاح الذي منحه لهــذا الشرق الحزين والمعــزول! فهو يقول في مديح هذا الانتفاضــة الثقافية الغربية في الشرق « حيث هزَّ المشرقَ تلك الهزة التي أيقظتْه من رقدة العصــور الوسطى.. بهذه الانتفاضة دنت أوضاع العصور الوسطى في سورية ولبنان من نهايتها وأخذ فجرُ العصر الجديد بالانبلاج وكانت هذه الفترة برمتها فترة تطور وانتقال ونشــوء الحركة الغربية واســتيلائها على حياة الشــعوب واقتباس مبادئ الديمقراطية السياســية والســير في الاتجاه العلماني والتجريدي.. [٢].. إلخ

بهــذا الشــكل يحتضــنُ هــذا المــؤرخُ الحداثي العربي الحالةَ الغربية وإجراءاتها في المشرق العربــي، وأعتقد أنه نصّ يفتقرُ إلى الأدوات البحثية الموضــوعية.. ويقترب من التهليل والاحتفال والتصفيق ولستُ هنا بصدد مناقشــة كل ذلك، فالمحور المعماري هــو الذي يســيطر هنــا، لكنْ ثمــة نقطة سأتعمد توضيحها لأنها عبارةٌ عن مصطلح يتســرب في كل المحاور البحثيــة والكتابية العربية.. تلك النقطة هي مصطلح (القرون الوسطى)!!

إنَّ مصطلح «القرون الوسطى» مصطلحٌ غربيٌّ وليس مصــطلحاً عالمياً لأنه يجســد فــترة الهمــود والتراجع الحضــاري غربياً الممتــدة ما بين بــدء الانســحاب والتراجع الروماني وبين عتبة عصر النهضة الأوروبية في بدايــة القرن الســادس عشر الميلادي.. ولئــن كانــت هذه القــرون قروناً وســطى أوروبيــاً فإنها بإســقاطها فوق الاحداثيات العربية ثم العربية الإسلامية تقع على أهم نهضة حضارية شــهدتها دائرةُ وسط العالم بعواصــمها بــدءاً من المدينة ثم دمشــق ثم بغداد ثــم القاهرة ثم المدنيات الأندلســية وذلك بدءاً من القرن السابع الميلادي وحتى العتبة الأخــيرة لهذه القرون التي شــهدت قيام الدولة العثمانية بفتوحاتها الشاسعة.. إذن هــو مصــطلحٌ باعتقادي قابــلٌ للنقد الحضــاري المقارن وقابلٌ لتوسيعه بحيث لا

يكون شوفينياً وفجاً إلى هذه الدرجة..

وعادةً مــا يُقال بأنَّ التنظــير المعماري (الشكل والفراغ والمواد المستعملة في البناء) كان غائباً في حضارات القرون الوسطى على الرغم من النتاج المعماري الخصــب.. لكنْ، عربيــاً كان التنظير المعماري قائماً بشــكل من الأشــكال.. كان هناك سويةٌ من التأريخ المعمــاري العربي بــدءاً من فاتحــة القرن الثالث الهجري لم يجرْ بحثها وتصــنيفها في هذا الفرع التأريخي بعد»[٣]

تحولات غير سريعة لاعتبارات كثيرة

أعتقــد أن المدينــة العربيــة في الزمن الجديد لا تحتــاج إلى تحولات ضــوئية أو صــاعقة باتجاه البناء المتكرر والتجميعي.. ذلك أن هذا النمــط ليس احتياجاً حقيقياً مجتمعياً أو ديموغرافياً بمقدار مــا هو موضــة ســيئة.. فالأماكن التي نشــأت فيها هــذه الأنمــاط لم تكن تمتلك داخل المدينة نفســها تلك الندرة والخلاصة مــن التاريــخ والحضــارة.. وبالتالي فنحن أولاً حيال مرآة صــافية نشهد فيها أنفسنا ومدينتنا ونتبين ماهيتنا وماهيتها.. نشــهدُ قيمَهَــا بأعيننا كي نــدرك إمكانية التحول نحــو عمارة حديثــة – بمعنــى أنها تنتمي إلى الزمــن الجديد – لكنها تكون من داخل التكوين القــديم البعيد الجذور والأهمية.. ذلك أنَّ هذا (القديم) أثبت جدارته تاريخياً لأنه متمــاهٍ مع البيئة بمكوناتها الطقســية والجيولوجية والنباتية.. متناغمٌ مع الطبيعة النفسية المجتمعية..

لقــد أدَّت التحولاتُ الصــاعقة إلى أنَّ عملياتٍ بترٍ حدثتْ لم يكــن من داعٍ حقيقي لها، لم تتنــاولْ الأطرافَ بل امتدتْ إلى قلب القلب.. ولم تصنع قلباً جديداً ذلك أن القلب في المدينــة العربية عضــوٌ شــديد التعتيق والضــخ.. عــالي الإنتاجيــة ليــس بالمعنى التســويقي المباشر، إنما بالمعنى الحضاري بعيد المدى.. فالأسواقُ القديمة كانت تنتمي دومــاً إلى قلــب المدينة العربيــة.. محركٌ أساســي في حياة المدينة. سلاسلُ الأسواق القديمــة البديعــة المتشــابكة والمتناغمــة بمجموعاتها التكوينية وظيفيــاً وجمالياً.. تســتغرقُ عدداً مــن الكيلومترات المتشــعبة بحركة الســوق اليومية وعلاقاته الداخلية والخارجيــة.. الخانــات والقيسريات، ومن قلب هذه التكوينات تشــكَّلَتْ القنصــلياتُ والأســواقُ المتخصصــة ببضــاعة قادمــة من مدينــة معينة.. وداخل هــذه الوظيفية التجارية الهائلة لا يمكن إلا أنْ تسري رَوَعَاتُ الطمأنينة والامتلاء بالوجود المتكامل (وليس

الخدمـي فقط) لتكوينـات معمارية كثيرة: السبلان والمسـاجد الصغيرة والزوايا بكثير كثير مـن العناصـر المعمارية النـادرة فلا يمكن إلا أن نشهد زخرفةً كتابية تؤرّخُ لأمرٍ تفصيلي من اليوميات القديمة للسوق.. وآيةً كريمة وربما حديثاً شريفاً.. وقد نشهد سقفاً ممتداً طولياً ليس مستوياً بل أقبية متقاطعة وقوساً يحدد واجهة الدكان.. حياةٌ ما زالتْ تتحـاورُ في أداءاتها وأصـواتها وتتسربُ في أصوات السوق وضـجيجه ونداءاته.. ففي المحصلة نسـمعُ ذلك الحنينَ العميق قادماً من قلبها.. قلبِ المدينة..

لا حـدودَ يقـفُ عندها هـذا الجمالُ، حدودُه الشاقولية ذروةُ قبة السقف الحجرية بفتحة صغيرة تُدخِلُ نسـماتٍ مدروسة من هـواء المدينة الـذي يبدو في ذلـك المكان من السـوق طريـاً وعذباً حتى في سـاعة الظهـيرة المتوهجـة عـادةً (في بيئة معظم المـدن العربية).. ولكـنْ، ونتيجة للتحولات الصـاعقة في تكوينـات المدينة.. قُلِّصَـتْ وحُجِّمَتْ هذه السلاسـل الأسواقية النادرة وعُقِّمَـتْ بحيث اعتُبِرَ أنها لم تعد قادرة على إنتاجها معمارياً بشكل جديد.. ثم سريعاً تم بناء الأسـواق الجديدة على شكل (مولات) ومجمعات ضـخمة فيها كلُّ شـيء يشبه كلَّ شيء في كل العالم!

ربمـا لم يـأتِ علـى الإنسـان حينٌ من الدهرِ نُسِـخَتْ به عمارته القديمة نسـخاً تامـاً مثلما يحـدث الآن.. الآن تحلُّ في كل العالم مـوادُ بناء واحدة تميـل إلى القالبية والتصـنيع والمعدنية.. لم يعد للمدينة نسيج متضـافرٌ يتوالـد من بعضـه بعضـاً.. بل إلصـاقاتٌ وتجمعاتٌ تفتقر إلى المجتمعية، وفي كل إضافة تحتاج إلى قوة إلصاق قاهرة ومُريبَة!

الأسوارُ القديمةُ سجينة حداثة بلهاء

لقد قابلنا منذ بدء القرن التاسـع عشر وحتى الآن شيئاً من الأصداء والانعكاسات التـي ارتـدّت نحـو المدينـة العربية عبر التحـولات التي بـدت غير عادية خاصـة بعد الحـرب العالمية الثانيـة.. وقفزت إلى أعلـى تحولاتها منذ دخـول القرن الحادي والعشرين.. وبعد، فليسـتْ الحداثةُ مطلوبةً لذاتها، خاصـةً إذا أتَتْ من خارج منظومة المجتمـع وإنتاجيتـه.. وإلا فإنهـا في هذه الحالة تقتربُ من أن تكون مجرد (موضة) أو مجرد شعار ترويجي زائف..

أمراضٌ عديدة تسِـمُ عمـارة المدينة العربية الحديثة.. التسرعُ الذي يفضـي إلى الارتجـال.. وكون الكتالـوكات الغربية هي المرجعيـة الوحيدة لهذه العمارة..لقد غَدَتْ

سجينةَ أسوارِ الحداثاتِ المدنية المرتجلة.. بدءاً من الجمعيات السكنية (الفارهة) وانتهاءً بالأحياء المخالفة الفقيرة.. وغدا القديمُ داخل هذه الأسوار (الجديدة) كأنه سجينها أو سجين اللاشيء والفراغ وعدم التخطيط.. لقد غدت المدينة القديمة مجرد متحف مُنْهَك – أو هي في طريقها إلى ذلك – قابعة في أحد أطراف المدينة القصية وغَدَتْ أسوارُها داخل المدينة (الجديدة)..

لقد تغيرتْ البنيةُ السكانية لأحياء بكاملها، ولعلها أحياء جميلة للغاية ولا تشكو من اضطرابات حقيقية أو جوهرية.. لقد تحولت مثل هذه الأحياء إلى ورشات خياطة وأحذية ومستودعات.. وأما بشأن الزحف الحتمي للبناء الجديد فكثيراً ما نرى مشهداً غريباً في المدن العربية والإسلامية الآلافية.. عمارةٌ قديمة محصورةٌ بل محشورةٌ بين بناءين جديدين طابقيين إلى درجة لا تُصدق!!

ليس المطلوب بالتأكيد استمرار خط معين من العمارة.. أو نَسْخ عمارةِ عصرٍ معين، إنما المطلوب الخروج من رحم المدينة القديمة لأنّ هذه الولادة الحديثة للمدينة هي الولادةُ الشرعية الوحيدة.. إنها الطريقة الوحيدة للاحتفاظ بالشيفرات المعمارية كلها ودعوتها للحياة في القرن الحادي والعشرين.. إلى هذا الزمن الجديد الذي ذهبت منه حقاً الأهمياتُ التقليديةُ للأسوار والأبواب والقلاع..لكنْ، لم تذهب أهميةُ جوهر التكوينات بكل تفاصيلها المعمارية والبنائية.

كوادرُ فنية مشبعة بالثقافة المعمارية العربية

حين تأسستْ بلدياتُ المدن العربية بشكلها الجديد الممهور بتوقيع وخاتم الغرب كان ذلك قد تم بُعيد انسحاب الجيوش البريطانية والفرنسية من المنطقة العربية فحصلتْ الاستقلالات من مشرق المنطقة العربية إلى مغربها.. وتَشَكَّلَتْ بلدياتٌ في المدن العربية استناداً إلى مقترحاتٍ ومخططاتٍ تنظيمية فرنسية وإنكليزية ورؤى معمارية غير آبهة ولا عالمة بالقيم المعمارية للمدينة العربية. وحين تأسستْ كلياتُ الهندسة (العربية!!) لم تكن مشبعة بأي أمر عربي أو محلي أو مُؤَسَسَةٌ عليه.. كانت مؤسسةً استناداً إلى كوادر تخرجتْ إما من فرنسا أو انكلترا على الأغلب.. وكانت النتيجة إنتاج عقول هندسية غير مرتبطة ببيئتها وثقافة مدنها وثقافة أرضها.. ولربما شهدنا بين حين

وآخر بعضَ الضـوء، ولكنَّ ذلك لم يكن أكثر من هوايات ومبادرات فردية ممن أحسـوا بالأهميات القصوى في عمارة المدن العربية القديمـة. لقد كانت مناهج هـذه الكليات وهيئاتهـا التدريسـية نسـخاً مترجمة عن الكليات الغربية.. كثيرٌ من مراجعها وكتبها ترجماتٌ حرفية مباشرة.. ومن ثم لم تتولَ أية جهة عربية مسألةَ تأصيلها!!

خـلال الربع الأخير من القرن الماضـي حدث ما يشبه يقظةً عربية تنبهت إلى أهمية التأصـيل والعناية بالمدينـة القديمة.. وفي هذه المرة أيضـاً كان ذلك بإيحاء ودعم من المنظمات والهيئات الدولية مثل اليونيسكو.. التـي اتخذت مبـدأ أممياً عريضـاً هدفه إبـراز الهويـة الثقافيـة للأمم والشـعوب في العـالم.. وقامـت أحيانـاً بالدعم الفني والمادي لمشروعات ترميم وصـيانة في المدن العربيـة القديمة، وعملت على تكوين اتجاه عند المسـؤولين وأصحاب القرار بما يخص الأهمية غير العادية لهذه المدن.. وقد تبعها في ذلـك المنظماتُ الإقليميـة الموازية مثل الألسـكو والأسيسكو، كما تأسستْ منظماتٌ أخـرى عربية وإسـلامية حاولت الاهتمام بالمدينة القديمة بطريقـة أقل تعميماً من الطريقـة الأممية.. فكانـت منظمة المدن العربية (الكويت) ومنظمة العواصـم والمدن الإسـلامية (جدة) واللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي (اسطنبول) ومؤسسة الآغاخان (بوسطن).

كل هـذه المنظمـات والمؤسسـات التي أضـحت معنيةً بالمدينة العربية والإسلامية تُشَـكِّلُ قواعدَ للانطلاق والبـدء والإنجاز سـيما وأنها تمتلـك آليـات التخاطب مع الجهات الأممية، ومن ثم يكونُ من المحتمل أن البعد الإعلامي في أعمالها يمكن تفعيله إلى أقصـى الحدود والأهميـة. وأياً كانت قواعـد البـدء المُعَدَّة فإنَّ عملهـا يجب أن ينطلق من عمق الوجـدان الاجتماعي ومن عمق التجربة المعمارية المحلية للمدينة.

فأهميـاتٌ كثيرة في تكوينـات معمارية وفي بعضـ عناصرهـا مدعوة للبقـاء إلى أزمنة قادمة.. فلم تذهبْ أهميةُ الانبسـاط الأفقي.. ولـن تذهب أهميةُ الحجر المحلي المسـتخدم في البنـاء، ولا جذوع الأشـجار المستخدمة في التسقيف..

إنَّ اسـتخدام القوالـب والمكابس في تصـنيع مواد بناء جديـدة وسريعة هو أمرٌ يلغي النسـيج ويلغـي التاريخيـة الحقيقيَّة الكامنـة في هذه المـواد فيُحيلُهَـا إلى مادة مصمتة دون عناصر مكونة.. دون النسيج –

نسيج الحجر والخشب – ذلك الذي تصنعه الحقبُ والأزمانُ الطوال.. إن التاريخ هو الذي يدخل في تكوين الطبيعة.. هو الذي يدخل في الحجر والخشب والتراب.. لكنّ المكبس والضغط يلغيه.. يلغي شخصيتَهُ وزمنَهُ ويجعل منه قطعةً صمّاء غبية غير قابلة للتفاعل والحوار.

وإنّ الجذع الكامن في السقف بأنسجته الخشبية وروائحه التي تروحُ في المكان تعرفُ كيفَ تُكلّمُ السروَ والدوالي في (أرض الدار).. هذه الأرض المُصغّرة باسمها الشعبي المحلي المعبر بدقة وبساطة عن معناها.. (أرضُ الدار) هو الاسمُ الأكثر دقة وأصالة.. لا خطأ فيه أو تشوه سوى أنّ جيوش الهندسة والعمارة العربية لم تتفاعل معه.. فهي أصلاً لم تتفاعل مع الأعماق الأصيلة للمدينة دون عقدة النقص المشهورة التي تعانيها العقلية العربية المعاصرة فتبتعد بها عن البديهيات والحقائق وتطير بها وراء شعارات ومُستوردات!!

إنّ هذه الأرض المضافة للدار تعطي للبيت كل عناصر الطبيعة فيغدو بالتعبير العصري (بيتاً بيئياً) تتيحُ له – مهما كان بسيطاً وفقيراً – الشمسَ بتحولاتها اليومية المثيرة.. والقمر بأقواسه ومحاقاته في شروقاته وغروباته المختلفة من ليل إلى ليل.. وتتيحُ له تلك اللانهائيات الفضائية من نجوم وكواكب وغموض!! إذن تحمل المدينةُ القديمة بأهميات مستقبلية.. بهذه الشيفرات المعمارية المهمة: بيتاً بيئياً وبيتاً ديمقراطياً إنسانياً لا فرق فيه بين غني وفقير من حيث الشمس والقمر والليل والأشجار والعصافير والماء.. في هذا البيت تدنو جذوعُ الأشجار المتراصة في السقف من سروات أرض الدار وتحاكيها فلهما نفس الشيفرات الوراثية وبينهما مساراتٌ من الأوعية الحاملة لنسغ اللغة والرائحة والتواصل والتوالد.. حتى العصافير تستطيعُ أن تبيتَ بين هذه الجذوع وتعتبرها استمراراً لأشجار أرض الدار.. فالعصافير بغريزتها غير المشوهة تعرف السرَّ وتستثمرُهُ!

ليس النسيجُ تكويناتٍ من طبيعة معمارية وبنائية معينة فقط.. هو أيضاً حوارية بين الوحدات المكونة للنسيج.. وبين الطبيعة، كان الإنسان صانعٌ فيها وكان فيها.. كان الإنسان التاريخي هو الذي استخلص هذه الشيفرات وتَسَجَّلَتْ فيه أولاً.. في يديه وعينيه وعطائه.. وتَسَجَّلَتْ كذلك تاريخياً كنص توصيفي وكنص تأريخي.. لا سيما في الكتب التي تناولت تاريخ المدن العربية..

ظَلّتْ هذه الانتقالاتُ التاريخيةُ في حواريات نسيج المدينة العربية القديمة هي الحافظاتُ على الشخصية الإنسانية بملامحها ونكهتها العربيـة الإسـلامية.. الحافظـةُ القويـة للحقوق الإنسـانية الطبيعية واستمراراتها العصرية..

إن هذه الانطلاقات واليقظات المعمارية لا يجـب أن تنسـى أنَّ المدينـة العربيـة القديمة كانت مفعمـةً بالماء كعنصر حيوي وكتكويـن معمـاري..كان الماء منسـاباً في سـاحاتها الداخلية الأليفة بصوته المستمر الذي أضـحى جـزءاً أكيداً من مشـهدية المدينة.. وكانت عذوبته ورذاذاته تشـكلان لحظات المدينة.. فيكون لهذا الماء حضـوره الصـباحي الأزرق النقي.. وفي الضحوات حيث يختلط مع أصـوات السـوق والباعة والأطفال.. ثم يتوحد مع آذان الظهر فيكون كلاهما ارتفاعاً جمالياً فوق سـطوة حرارة الظهيرة الصـيفية.. لن تذهبَ أهميةُ ألفة وحنـان السـاحة الداخليـة القديمة حيث سـبيل الماء يُغّـرِي أوقاتَ الحـي بخريره.. بهمسـه.. بانسـكاباته غـير الرتيبة. يُغري العصـافيرَ والحماماتِ والطيورَ السـابحة في السـماء كيما تقترب وترتشـف من هذه العذوبة المتاحـة والكريمة.. وكم من حكاية اختزنهـا المـاء بين بريقـه حَكَاهـا له ليلُ المدينة.. حكايات لا تنتهي عند سبيل الماء.. في وجوده الوظيفي الحضـاري كان مجسداً لفكرٍ ولتجربة هندسـيةٍ طويلة هي سلسلةٌ من التراكمـات الخبراتية خرجت من عمق المجتمع وتفرَّعَتْ.. ويمكنُ أنْ يسـتمر هذا التفرعُ والتوالد من ذاك الأصل الأصيل..

البعـدُ النباتي بعـدٌ أخضر حي كان في المدينة طبيعياً.. فكانت دالية الحصرم أمراً محتوماً وكانت عصافيرُها وجنادبها ونملها أحد أبعاد البيئة غير الملوثة، وكانتْ حشراتٌ وحيواناتٌ وطيورٌ تُشَـكّلُ علاقاتِها الخاصة وتُشَـكّلُ المكانَ فتعطيه روائحها وأصـواتها حتى يغدو لصرصار الليل ذلك الصوت الآسر الـذي يُدْخِلُ إلى القلب روعـةَ الليل وأمانه حينَ يكونُ للإنسـان كلُّ ذلك المكان.. كُلّهُ.. أهمياتٌ كثيرة يمكن أن تستمر بشيفراتها ثم بتجسيداتها الولادية الجديدة..

قـد يكونُ في هذه الشـيفرات المعمارية لمدينتنا ما يدعونـا إلى اختراق تلك اللوائح الجليدية بتعبيراتنا وبقيمنا، وشـيئاً فشيئاً نسـتطيعُ أن نلقي على العالم قولاً جديداً.. قولاً قـد لا يكونُ صـادراً عـن قوة..لكنّه صـادرٌ عن حق وعن عـدل عميق وحقيقي وليس عدلاً لوائحياً مُعَلّباً.. سنقول للعالم: لا

يكفي أن يكون الإنسانُ في مدينة.. ولا يكفي أن يكــون في بيت.. بل من حقه أن يكون في مدينته هــو.. وفي بيته هــو.. ليس كملكية فقط.. بل كانتماء واستمرار..

الهوامش

1- Aymonino, c, Type and Typohogy, Architectune Design, vol00 (61985 (7/.

.. انظر أيضاً، إشكالية العمارة والتنظير البنيوي، رفعة الجادرجي.

٢- فيليب حتّي، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ت. كمال اليازجي -- بيروت ج٢، ١٩٨٢م، ص٣٥٧.

٣- انظـر: تاريـخ مكـة للازرقـي.. وتاريـخ دمشـق للقلانسـي والأعلاق الخطـيرة في ذكر أمـراء الشام والجزيـرة لابـن شداد الذي سجل تاريـخ المدن الشامية ولاسيما حلـب ودمشق وكذلك تاريخ مدن الجزيرة الفراتية، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي.. إلخ.

الدراسات والبحوث

السيميائية وقراءة النص الأدبي

د. السعيد بوسقطة *

تسعى هذه الدراسة إلى تحديد مصطلح السيمياء الذي عرف اضطراباً في تحديد ماهيته، كما تحاول -ولو بصورة جزئية- تلمس الأثر الألسني في الدراسة السيميائية والوقوف على الاتجاهات المختلفة لهذا العلم الذي يركز على العلامات (Les signes) مع إجراء مقاربة تطبيقية لقصيدة نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس لأبي القاسم الشابي.

* أستاذ - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - عنابة - الجزائر

** العمل الفني للفنان شادي العيسمي

أولاً- إشكالية المصطلح:

يحتل المنهج السيميائي مكانة بارزة في الدراسات النقدية، وقد مثل إشكالية معقدة من حيث تحديد الماهية وضبط الإجراءات. ففي البداية، تطرح أمام القارئ ازدواجية المصطلح، فهو أمام منهجين: سيميولوجيا (Sémiologie) وسيميوطيقا (Sémiotique)، و المنهجان مختلفان من الناحية اللفظية المصطلحاتية.

فلم هذه الازدواجية؟ وهل يعد كل واحد حقلاً معرفياً قائماً بذاته؟ ما هو موقف المنظرين من هذه الإشكالية؟ (التباعد والالتقاء).

لقد ظهر مصطلح السيمياء في الفكر اليوناني إلى جانب النحو (Gramatike)، غير أن السيميولوجيا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل؛ أي أنها مجرد مدلولات الفكر، وقد اختفى هذا المصطلح لمدة طويلة ليظهر مع جون لوك (John Lock) بدلالة لا تكاد تختلف عن سابقتها الأفلاطونية، ومع مطلع العشرينيات ظهر -كما يؤكد مارسلو داسكال (Marcello Dascal)- بصورة مزدوجة أو كلية بيرسية باسم (السيميوطيقا) وهو مع الفريقين ذو مصدر يوناني. ومن ثمة، فإن السيميائية هي لفظ إغريقي مركب من (Séméotike) (العلامة)، وهي من بلورة «بيرس» (Peirce). وقد اتحد المصطلحان تحت اسم واحد هو السيميوطيقا بقرار اتخذته الجمعية العامة للسيميوطيقا المنعقدة بفرنسا سنة ١٩٦٩، ورغم ذلك فقد ظل اهتمام[1] بيرس في الغالب فلسفياً أكثر منه محاولة دقيقة لفهم الإشارات ودراستها باعتبارها ذات أنظمة وأنساق مضبوطة، بينما عالج سوسير موضوع السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية لا فلسفية، وأقام علاقة وطيدة بين اللغة السيميولوجيا، فهو يرى أن[2] «اللغة هي نظام علامات تعبر عن الأفكار».

من هنا، فإن الطروحات متباينة، فمفهوم السيميولوجيا يرتبط أساساً بعلم اللغة أو باللسانيات، بينما يرتبط مفهوم السيميوطيقا بالفلسفة والمنطق، ذلك ما جعل قارئ بيرس وسوسير أمام مشكلة السياق الذي ظهرت فيه كل من السيميوطيقا البيرسية والسيميولوجيا السوسيرية.

فإذا كانت الظاهرة اللغوية بالنسبة إلى سوسير ليست فقط «هوية نفسية»، فهي نظرية ثنائية ترابطية: دال/ مدلول، لسان/ كلام، سانكروني/ دياكروني.. وعلى العكس من ذلك فالسيميوطيقا بالنسبة إلى بيرس(٤) هي اسم آخر للمنطق، فهي النظرية الضرورية تقريباً والمؤكدة للعلاقات، في حين أن السيميولوجيا بالنسبة إلى سوسير هي

«جزء من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام»، وهي العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فهو ينطلق في طرحه من منطلق اجتماعي باعتبار أن أي مجتمع بحاجة إلى تبادل الدلائل. أما بيرس، فقد جعل مصطلح السيميوطيقا مرادفاً للمنطق بمعناه العام، وترمي سيميوطيقاه إلى صياغة قواعد تجنب الفكر الوقوع في الخطأ، أي التمييز بين الدلائل الحقيقية والدلائل المزيفة التي ينبغي إقصاؤها، ولذلك كانت طبيعتها اجتماعية، وثقافية، وفكرية وغيرها. وقد ارتكز طرحه على المنطق والرياضيات باعتباره عالماً رياضياً وفيلسوفاً، فهو يرى(*) في المنطق أنه العلم الضروري لكل فكر، باعتبار أن العلامات القائمة بين الأشياء هي علامات ذات مرجعية منطقية) فسيميولوجية بيرس تدرس الدلائل اللسانية وغير اللسانية في أبعادها الثلاثة المكونة للدليل اللامتناهي واللامحدود، ثلاثية العلامة المتكونة من: الموضوع، والممثل، والمؤول، وبذلك تتسم بأبعاد ثلاثة: تركيبي، ودلالي، وتداولي.

ويمكننا تحديد ذلك بالخطاطة التالية:



وقد قسم بيرس العلامة إلى ثلاثة مستويات:

١- الأيقونة (Icône): وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل «الصورة الفوتوغرافية».

٢- المؤشر (Indice). وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع الشيء عليها في الواقع، مثل: الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة المرض.

٣- الرمز (Symbole): وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء؟ الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي (التقاليد والقوانين)، والعلاقة بين الدال والمدلول عرفية.

ويبقى التعامل مع المصطلحين (السيميولوجيا والسيميوطيقا) وتحديد أسبقية أحدهما على الآخر وطبيعة صلتهما بالألسنية شكل اهتماماً كبيراً لدى المنظرين للمنهج السيميائي، فغريماس (Greimas) يتمسك تارة بمصطلح السيميولوجيا وأحياناً يجمع بين المصطلحين، ومع هذا فمصطلح السيميولوجيا يظل قائماً بجانب السيميوطيقا، رغم أن هذه الأخيرة أقدم من الأولى، كما سارت جوليا كريسيفا[٦] (Julia Kristéva) في نفس السياق، حيث اعتبرت المصطلحين شيئاً واحداً، حيث «تسعى السيميولوجيا أو السيميوطيقا (...) اليوم إلى أن تبنى على أساس أنها علم العلامات».

فلا وجود لفروق جوهرية بين المصطلحين، خاصة أنهما ينحدران من حقل واحد هو علم الطب «دراسة الأعراض الطبية». فالاختلاف يقع في العناصر المكونة لبنية النص، ومن ثمة فقد شكل المصطلح أزمة على المستوى التنظيري، إذ تعددت المفاهيم وتباينت المصطلحات النظرية، مما نتج عنه فوضى واضطرابات معرفية ومفهومية في



الحقل السيميائي، إذ أحصى أحد الباحثين تسعة عشر (١٩) تعريفاً للمصطلح، منها: السيميائية، السيميولوجيا، علم العلامات، الدلائلية.. وتبقى هذه المفاهيم مدينة للدرس الألسني، حيث تبنّت المناهج النصانية (القطب الداخلي للنص) طروحات سوسير (Saussure). فالسيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية، لا سيما «الداخل/ الخارج» وهي التي انبنى عليها

منطلق النقد الأدبي المعاصر. فالانتصار إلى قطب الداخل أنجزت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية هذا ما يؤكد بأن السيمياء (السيميائيات) تنتمي في أصولها ومنهجيتها إلى التيارات السابقة عليها ومنها البنيوية التي تعد هي بدورها منهجاً منتظماً لدراسة الأنظمة الإشارية، لذا يصعب التمييز بين الحقلين. فالطرح الفرنسي(٨) قد زاوج بينهما، حيث يؤكد «تيرنس موكس» في كتابه «البنيوية والسيميولوجيا» أن حدودها (السيميوطيقا) تتطابق مع حدود البنيوية، فلا يمكن الفصل بين اهتمامات الفضاءين فصلاً جوهرياً، كما يؤكد «بول ريمان» من جهته صلتها بالألسنية البنيوية، فقد اتجهت السيميولوجيا الفرنسية إلى اللغويات الألسنية، واتخذت سوسير وجاكوبسون سادة لها، وقد مثل بارت السيميولوجيا السوسيرية خير تمثيل، غير أن التحليل سواء أكان سوسيرياً أم بارتياً أو بيرسياً ظل مرتكزاً على العلاقة بين الدال والمدلول أو المرجع (أي على مفهوم العلامة السوسيرية).

من هنا، فإن الطرح السوسيري يركز على العلاقة بين الدال والمدلول، التي يسميها بيرس(٩) البيئة الشاملة، بينما يسميها بارت «علاقة التكافؤ»، لا علاقة «المساواة»، أما سوسير فيركز على الوحدة الشاملة (دال + مدلول): اتحاد الدال (الصورة السمعية) بمدلوله الذهني. وللتمثيل يمكننا عرض ما طرحه(١٠) بارت حول طبيعة العلامة ممثلاً لها بباقة ورد:

باقة ورد ⟵ دال، إذا كانت العاطفة هي دلالتها

دال + مدلول= علامة (باقة الورد)

إن باقة الورد بوصفها علاقة تختلف كلياً عن باقة الورد بوصفها دالاً، أي بوصفها وحدة زراعية نباتية، فشأنها شأن الدال اللغوي مفرغة تماماً من الدلالة، لكنها كعلامة ممتلئة تماماً بالدلالة، وسبب شحنها بالدلالة لم يأت نتيجة وجودها الطبيعي النباتي، وإنما نتيجة مزيج من القصد البشري وطبيعة المجتمع وتقاليده وسبل الاتصال.

فبارت ظلّ مرتبطاً بالطرح السوسيري، غير أن ما حققه هو تحليله للفرق بين الإيحاء أو ظلال الدلالة ودلالة المعنى الحقيقي (الدلالة المجازية والدلالة العينية الحقيقية).

لقد تمكن بارت من خلال كتابه «الأساطير» من وضع نظرية تجاوز بها الطروحات اللسانية، وقد اعتبر كتابه هذا كما أشار أحد الباحثين في الراهن(١١) «إنجيل المنهجية السيميولوجية»، حيث اقترح مسميات جديدة تختلف عن المسميات

الألسـنية، فالعلامة السوسرية عنده هي: الدلالة، الشـكل، الـدال، المدلول، لكنه ظل أسيراً للفكر الألسني في توجهه العام.

فهذا النظام الـذي جاء به بارت جديد هو نظـام في الفكر الغربي، قديم في الفكر العربـي، إذ نجده عند الجرجاني في «معنى المعنـى»، كما نجـده في التفريق بين المجاز والكنايـة، ومـن أمثلة ذلك «بعيـدة مهوى القـرط، كثـير الرماد»، في المسـتوى الأول ارتبط الدال بمدلوله، فليس هناك ما يمنع أن تكون المرأة بعيـدة مهوى القرط، كذلك ليس هناك ما يمنـع أن يكون الرماد كثيراً، وهذا هو مستوى الدلالة المبنية الحقيقية، لكن ما إن تتحول دلالة كثرة الرماد أو بعد مهوى القرط إلى دال حتى يصبح هذا الدال الجديد (المكون من علاقة كاملة)، مشـيراً إلى مدلـول جديد نجم عن اتحاده به دلالة جديدة هي طول الجيد والكرم.

ولقد ركزت مختلف المناهج (سواء أكانت تقليدية أم حداثيـة) على الدلالة التي هي عند العرب نسبة بين اللفظ والمعنى، والدلالة بوجه عام هي نسـبة بين الـدال والمدلول؟ وهـذا التعريف قد اسـتعاره سوسـير، مع استبدال «دلالة» مكان «علامة».

من هنا، فإن العرب قد اهتموا بمصطلح السيمياء قبل أن يحمل هذا الاسم، مشيرين إلى مصـطلح الدلالة، وقد تحدث الباحث عبد المالك مرتاض[١٢] عن السمة وعلاقتها بالسـيميائية مشـيراً إلى أن العـرب قـد اسـتعملوا السـمة معادلاً دلالياً للمصطلح الأجنبـي Signe، إذا اختلط عليهم الأمر بـين: العلامة، السـمة، الدليـل. وقد آثر مصطلح السمة لعدة أسباب هي:

١- العلامة اسـتعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلاً من الأفعال أو اسماً من الأسماء، وهذا يخلق اضطراباً.

٢- السـمة يقابلهـا Signé، والـذي ينصرف إلى المعنى المادي.

٣- إطلاق السـمة على مفهوم Signe يجعلنا أمام لفظين مختلفين عند الفرنسيين هما: Signe وMarque.

وهناك تجليات سـيميائية مختلفة في تراثنا النقدي لا سـيما مع الجاحظ، الذي يعد أول من استعمل الإشارة في معنى قريب مـن المفهوم الغربـي Signe، كقـول أحد الشعراء:

أشـارت بطرف العين خفيـة أهلها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنـت أن الطـرف قـال مرحبـاً وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيّم

فالأبيـات بها لغـة سـيميائية هدفها تبليغ عاطفـة بذاتها، حيث حلّت الإشـارة محل اللغة الطبيعية. وخلاصـة القول، فإن السيميولوجيا تعتبر علماً حديثاً بالمقارنة مع

غيرهــا من العلوم، ويتميز هذا العلم بجملة من الخصائص، هي:

١- هــو منهج داخلي يتــم فيه الارتكاز على داخل النص.

٢- هــو منهج بنيــوي، فالاهتمام يكون منصــباً على البنية الداخلية للنص، وهذا يعــد توجهاً بنيوياً ذلك لأن الاهتمام بالبنية السطحية والعميقة هو من صميم البنيوية.

ورغم مــا حققته من نتائج، فقد وجهت إليها (الســيميائية) جملة مــن الانتقادات، حيث يرى تودوروف[١٣] (Todorov) أنها ما زالت مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علماً أو كياناً معرفياً مؤسساً تأسيساً سليماً، أما بــارت فقد اعتبر أنهــا ضرورية ولكنها غير كافية، بينما يعترف غريماس في سـنة ١٩٧٣ بأن الســيميائية قد تكون موضة ولم يســتبعد أن يكف عنهــا الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات.

ثانياً- الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

لقد تعددت اتجاهات السيميوطيقا، إلا أننا نجد تقارباً في تصنيف تلك الاتجاهات من لدن المنشــغلين بالحقل السيميائي سواء أكانوا غربيين أم عرباً.

فالباحث «حنــون مبارك»[١٤] يصــنف الاتجاهات السيميوطيقية إلى سيميولوجيا التواصل وســيميولوجيا الدلالة، أما محمد السرغينــي فحددهــا في ثلاثــة اتجاهات، هي: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنســي، والاتجاه الروسي، بينما جعلها البعض تدور في ثلاثة اتجاهات هي: ســيمياء التواصل، وســيمياء الدلالة، وســيمياء الثقافة، وهذا التصور يقترب من تصــور مارسلو داسكال الذي قسمها إلى الاتجاهات التالية:

١- الاتجــاه الأمريكــي (البيرســي) الذي يســتخدم مصــطلح الســيميوطيقا (Sémiotique) قــد طرحه على أســاس المساواة بين السيميوطيقا والمنطق، إذ نجده يردد أن المنطق بمعناه العام ليس سوى تسمية أخرى للســيميوطيقا. وعليه، فسيميوطيقاه مبنية على الرياضيات والمنطق والظاهراتية وهي تهتم بالدلائل اللسانية وغير اللسانية، ويمكــن اعتبار ســيميوطيقاه ســيميوطيقا الدلالة والتواصــل والتمثيــل المعتمدة على أبعــاد ثلاثــة: تركيبــي، ودلالي، وتداولي. وقد صــنف الإشــارات إلى ثلاثة أنواع بناء على العلاقــة بين الدال والمدلــول، ففي « الأيقونة » تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة مشــابهة، وفي «الرمز» تكون العلاقة اعتباطية عرفية غير معللة، فلا توجد صلة طبيعيــة أما مــع «المؤشر» فتكــون العلاقة ســببية منطقيــة كارتباط الدخــان بالنار، وقــد وجه له «بنفنســت» (Benveniste) نقداً يتعلق بمبالغتــه في تحويل كل مظاهر

الوجود إلى علامات، فحتى الإنسان في نظره علامة.[12]

٢- الاتجاه الفرنسي أو السوسيري، وهو لغوي سويسري، مؤسس اللسانيات والسيميولوجيا بعد صدور كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة». لقد ارتبطت السيميائية بالطرح السوسيري الذي جعل منها علماً للعلامات، والذي بناه من منطق اجتماعي، حيث حصره في دراسة الدلائل ذات القيمة الاجتماعية، ذلك أن اللسان لا يوجد خارج **الواقعة** الاجتماعية[16]، إلا أنه ظاهرة سيميولوجية، فلا وجود لواقع تنعدم فيه الدلائل، ولا وجود لدلائل خارج الإطار الاجتماعي. وقد ركز سوسير في اتجاهه على تجاوز النظرة الكلاسيكية القائمة على ثنائية الشكل / الجوهر إلى فكرة الدليل اللساني الذي هو نتاج علاقة اعتباطية بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié) وقد جعل من سيميولوجياه إطاراً عاماً لمختلف النظم العلاماتية الثانوية، وقد انبثق عنه اتجاهان متعارضان، هما: سيميائية الدلالة وسيميائية التواصل.

أ - سيميائية التواصل، ويمثلها جورج مونان (Georges Mounin) وبويسانس (Buyssens) ومارتينيه (Martinet) وبريطو (Prieto) وغيرهم. وهذا الاتجاه يرى في الدليل أداة تواصلية (مقصدية ابلاغية)

ب - سيميائية الدلالة، ويتزعمها بارت الذي ركز في اتجاهه على منطق سوسير القائم على اعتباطية الإشارة. وقد حدد سيمياء الدلالة في كتابه «عناصر السيميولوجيا»، وهي مشتقات على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية، وهي: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء.

إضافة إلى سيمياء الثقافة التي يمثلها كل من يوري لوتمان (Youri Lottman) وإيفانوف (Ivanov) وأمبرتو إيكو (Umberto Eco). سيمياء الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية (الثقافة نظام رمزي)، فكل علامة سيميولوجية دلالة ثقافية. وهناك اتجاهات أخرى كالاتجاه الروسي (الشكلانيون الروس)، والاتجاه الإيطالي.

والملاحظ أن ما طرحه هذان الاتجاهان سواء أتعلق الأمر بالاهتمام بقضايا الشعرية؟ أو اللسانيات العامة أو النصوص السردية الحداثية ودراسة الأجناس الأدبية أو الاهتمام بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية، فهي

تتقاطع مع الاتجاهات الأخرى في الكثير من الطروحات.

وختاماً؟ نـرى أن تعدد هذه الاتجاهات يعـود في الأسـاس لاختـلاف في الروافد والمنطلقـات، غير أن المسـعى النهائي لهذه المناهج هو سـبر أغوار النص والكشف عن مكونات أبنيته المختلفة.

ثالثاً- مقاربة القصيدة (نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس)

مقاربـة سيميائيـة لتفكيك بنيتهـا للوقوف على شبكتها اللغوية

١- سيميائية العنوان

إن أول مـا يسـتوقفنا عنـد قراءتنـا للقصـيدة هو عنوانها، وما يتوفر عليه من طاقـات إيحائية تعبيرية كامنـة، فالعنوان يمثل مفتاحاً أولياً أو بـؤرة تتوالد وتتنامى إلى أن تكشف عن مكنوناتها التي تثير عدداً من التأويلات على مسـتوى البنية العميقة، لقد ألقى العنوان بظلاله الصورية والدلالية على القصيدة كلها.

إن العنـوان أو علـم العنونـة (La titrologie) قـد غـدا في المقاربـات السـيميائية الحديثة أساسـاً مهمـاً وأداة إجرائيـة في تأويل النصـ وقيمه الدلالية، وذلك بالبحـث عن الوظيفة العلائقية (La function relationnelle) بين العنوان ومتن النص. فالعناوين ذات وظائف رمزية مشـفرة بنظام علاماتـي دال على عالم من الإحالات، تربطها علاقة جدلية بالنصوص. فالعلاقة بـين العنوان والنص كعلاقة الابن بأبيه، أو علاقة الر أس بالجسد.

فعنوان قصيدة «نشيد الجبار، أو هكذا غنى بروميثيوس» مكون من جزأين متتاليين: الأصـل ويتمثل في «نشيد الجبار»، والثانوي يتمثل في «هكذا غنى بروميثيوس».

فمن خلال العنوان، يحاول الشـابي أن يعادل بين نفسه وبين بروميثيوس، وهذا ما يجعل العنوان يمارس سـلطته على المتلقي، كما أضفى على النص نوعاً من الأساطيرية، حيـث جـاء محمـلاً بطاقـات وحمولات أسـطورية و رمزيـة عاليـة، جعلته يختزل القصيدة كلها.

فشخصـية «بروميثيوس» تمكن المتلقي من تحديد الإطار العام الذي ينضوي تحته النص فالقصـيدة جاءت مفسرة وشـارحة للعنوان، غير أن أسـطوريتها ظلت حبيسـة عنوانهـا فقـط ولا أثر لهـا في النص، لا من حيث هي قصـة ولا مـن حيث هي بناء أسـطوري، فقد ظلت شخصية بروميثيوس خارج نطاق القصيدة ولم تؤثر في مسارها.

٢- البنية الأسطورية:

إن القصـيدة قد خلقت أسطوريتها من خلال رمز بروميثيوس الذي وظفه الشاعر ليعـبر عن معاناتـه أو بالأحرى عن الموقف

الجنائـزي الـذي يعيشـ فيه، فمضـمون الأسـطورة يكاد يكون قد تجلى بوضوح في مطلع النص:

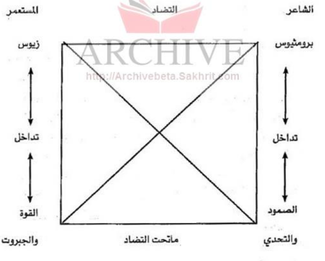
سأعيش رغم الداء والأعداء

كالنسر فوق القمة الشماء

الشـطر الأول يمثل «أيقونـة النص» أو العلامة الدالة فيه، فقد جعل الشـاعر من هذه الأسـطورة متنفسـاً له، كمـا أراد من خلالها أن يقيم تعادلاً بينه وبين بروميثيوس، لما عاناه هذا الأخير من قبل الإله «زيوس».

لقد دار الصـراع في النص بين طرفين متناقضـين، فالطـرف الأول يمثله كلاً من الشـاعر وبروميثيوس، وهما رمزان للتحدي والصـمود، أما الطرف الثـاني فيمثله كل مـن المسـتعمر وزيوس وهما رمـزان للقوة والجبروت.

لعـل المربع السـيميائي التالي يوضـح ذلك:



٣- الرمزية الصوتية:

إن القيمة التعبيرية للصوت قد أخذت اهتمام الباحثين انطلاقاً من وجهة نظر قائلة: إن اللغة تملك تعبيراً ذاتياً، فالأصوات لها تعبيرية جمالية إذا حققت التراكم أكثر من غيرها في أجزاء النص الشعري، وهي التي تعطيه التفاعل الحاصل بين الصوت والمعنى، غير أن السياق العام والخاص هما اللذان يعطيان معنى الحرف.

سنركز في هذه المقاربة على الحروف المهيمنة في القصيدة، والتي ستساعدنا في الولوج إلى عالمها وسبر أغوارها.

نلاحظ في القصيدة هيمنة الحروف الحلقية وهي (ع، غ، خ، هـ، ح). فأبيات القصيدة (٣٧) تضم ٢٤٥ حرفاً حلقياً، وهذه تحمل دلالات حزن الشاعر نتيجة الواقع المأساوي لشعبه، ويمكننا التمثيل بحرف الهمزة، الذي شكل بؤرة تلك الحروف إذ حاز على أكبر نسبة، ولاسيما في المقطع الأول الذي وردت فيه ١٣٤ مرة متتابعة، ويدل هذا التتابع على التألم والمعاناة، وقد أكدت المعاجم دلالات الحروف(١). كما هيمنت الحروف الشفوية (ب، ف، م) حيث وردت ١٨٣ حرفاً، وهي تدل على طفولة الشاعر وعجزه أمام مصائب الدهر، إضافة إلى كثرة حركة الكسرة التي تدل على انكسار نفسية الشاعر وإحباطه(*). وبعملية إحصائية نلاحظ أن السمات الدالة على الحركة والهيمنة على النص، تبحث عن الانعتاق والحرية، تبحث عن المستقبل، فحتى زمن النص يتحرك في هذا المجال، فالأفعال بأنواعها المختلفة ذات إشارات مستقبلية، حتى الماضية منها والواقعة في فعل الشرط أو جوابه أصبحت تفيد المستقبل.

تمثيل:

١- **الأفعال المضارعة (١- ٣٧):**
أعيش، أرنو، أشدو، أرتوي..

٢- **أفعال الأمر:**
أهدم، أملأ، أنش، أرمو..

٣- **الأفعال الماضية:**
خمدت، عاش، تمردت..

بينما نجد أن الأفعال الماضية الخالصة قليلة: تجشموا، رأوا، وجدوا، مضوا.. إضافة إلى إشارات حرة، وهي عبارة عن الأسماء المشتقة التي تحمل الدلالة على الحدث، وتدل على التجدد (المشتقات الصريحة)، مثل: هائناً، حالماً، متوهجاً، مترنماً..

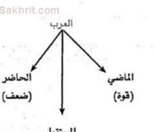
والملاحظ من خلال الجدول أن زمن القصيدة مستقبلي، فقد تجاوزت الحاضر، كما كادت القصيدة أن تغيب الإشارات الدالة على الماضي، وهذا يدل على أن الشاعر قد سئم منه ويسعى نحو التغير والتجدّد.

لقد استهل الشاعر نصه ببيت دال على المستقبل:

سأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشماء

فالقصيدة ابتدأت بفعل مضارع مقرون بحرف السين، وهو حرف تنفيس يفيد المستقبل، حيث تحول مضمون الفعل بعد اقترانه بالسين، وهذا المطلع جاء دالاً على مقصدية الشاعر التي تبرز التحدي والصمود في وجه الأعداء. والقصيدة رغم اتكائها على النظرة المستقبلية، فإنها تكشف عن ذات الشاعر التي تعيش صراعاً حاداً بين الماضي والحاضر:

ولعل المخطط التالي يوضح ذلك:



وهناك الكثير من السمات الدلالية في النص تشير إلى الصراع بين الواقع والأمل، وهي تعبر عن صور درامية تكشف عن هروب الذات من واقعها، من خلال الصمود والبحث عن البديل.

٤- البنية المعجمية:

إن المستوى المعجمي، كما يرى «يوري لوتمان»(١٨) هو الأساس الذي يبني عليه النص، ويكون هذا المعجم منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها.

فالقصيدة «نشيد الجبار..» تتوزع عناصر معجمها بحسب توزع الحدث الشعري المتكون من محاور رئيسة (الصمود والتحدي، الأمل المنشود، الموت والشقاء). فهي تتوزع بين الواقع والأمل، وهي في مجملها تحمل دلالات اقتضاها المقام الذي يجسد قوة التلاحم بين الذات والموقف الشعري.

فكلمة «الجبار» تعني القوة والكبرياء والعظمة والصمود، بينما ترمز كلمة الفجر إلى النور والتعطش إلى الحرية والانعتاق والخير عموماً. والشيء نفسه بالنسبة لمعجم الأفعال، فالعناصر التي تشكل الأفعال. تجمع دلالاتها حول محور التحدي والصمود والأمل. فالفعل «سأعيش» يوحي بيقين الشاعر في نجاح مواجهته للأعداء، خاصة وأن الفعل قد اتبع بلفظ «رغم».. أما الفعل «أشدو» فيدل على الأمل في زوال العبودية وانبثاق الفجر والحياة الحرة.

كما نجد الكثير من الإشارات (أسماء) قد خرجت عن دلالاتها العرفية التقليدية، مثل: «الشمس، الأمطار، العواطف، الأشواك...»، لتكسب دلالات جمالية أخرى منحها إياها السياق العام للنص، فجاءت في مجملها دالة على معاني التحدي والصمود، وهذا مايجعل النص عبارة عن صراع بين الحياة والموت، أو بين الوجود واللاوجود.

وختاماً، فإن النص الأدبي يعد ملتقى تأويلات وأشكال من الفهم يطرحها القارئ بغية الكشف عن المعنى ومعنى المعنى، ذلك لأنه (النص) على حد تعبير أحد الباحثين(١٩) بنية متحولة موضوعة في مفترق الدلالات مفتوحة على المعاني..

وقد ظل النص مجالاً للانتهاك ونسيجاً لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة داخلية كانت أم خارجية، وهو ملتقى لعدد من المكونات، لذا فمحاورته قد خلقت جدلاً واسعاً لدى القراء في كيفية القبض على مكنونه وفك مغاليقه.

ملحق يضم المقطع الأول من القصيدة:

سأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئاً
بالسحب والأمطار والأنواء
لا ألمح الظل الكئيب ولا أرى
ما في قرار الهوة السوداء
وأسير في دنيا المشاعر حالماً
غرداً وتلك طبيعة الشعراء
أشدو بموسيقى الحياة ووحيها
وأذيب روح الكون في إنشائي
وأصيخ للصوت الإلهي الذي
يحيي بقلبي ميت الأصداء

الهوامش

١- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ١٩٩٦، ص١١.
٢- المرجع نفسه، ص ١٢.
٣- مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت، صيف ١٩٨٨، ص ١١٤.
٤- الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٢.
٥- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة العرب والفكر العالمي، المجلد ١٥، العدد ٣، يناير / مارس ١٩٩٧، ص٨٥.
٦- تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة وهران (الجزائر)، العدد ٢، يونيو ١٩٩٣، ص ١٦.
٧- محاضرات الملتقى الوطني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ص ١٩٤.
٨- ميجان الرويلي واسعد البازجي، دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٢، ص١٧٨.
٩- المرجع نفسه، ص ١٨١.
١٠- المرجع نفسه، ص ١٨٢.
١١- الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، مرجع سابق، ص ١٩٨.

١٢- تجليات الحداثة، مرجع سابق، ص١٩-٢٠.
١٣- الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، مرجع سابق، ص٢٠٧.
١٤- مجلة عالم الفكر، المجلد ١٥، العدد ٣يناير ١٩٩٧، ص ٨٣.
١٥- المرجع نفسه، ص٨٧.
١٦- مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الباحثين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٧، ص ٢٥.
١٧- عبد الجليل منقور، مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة خالفة لنازك الملائكة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب- دمشق- عدد ٣٨٢، شباط ٢٠٠٢، ص١.
١٨- محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم دراسة نقدية وتطبيقية، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، (د.ت)، ص٤٢.
١٩- صناعة المعنى وتأويل النص: أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية/ جامعة تونس. أيام ٢٤/ ٢٧ أفريل ١٩٩١، المجلد٨، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٢، ص٣٥٨.
(x) لأن ذات الشاعر تعيش صراعاً حاداً، فهي كلمة ١-(أ و ه) وما شاكلها تعني الحزن- وتعني هاهيت (زجرت الإبل)- وتعني عاعى بالغنم (زجرها- وتعني حاحاً (زجر).

المراجع

١- الكتب:
١- محمد مفتاح، سيمياء الشعر القديم دراسة نقدية وتطبيقية، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، (د.ت).
٢- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية، ١٩٩٦.
٣- ميجان الرويلي وأسعد البازجي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٢.
٤- مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة مجموعة من الباحثين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٧.
٢- الدوريات:
١- تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة وهران (الجزائر)، العدد ٢، يونيو ١٩٩٣.
٢- مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت، صيف ١٩٨٨.
٣- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة العرب والفكر العالمي، المجلد ١٥، العدد ٣، يناير / مارس ١٩٩٧.
٤- عبد الجليل منقور، مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة خالفة لنازك الملائكة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب- دمشق- عدد ٣٨٢، شباط ٢٠٠٢.
٣- الملتقيات:
١- الملتقى الثاني السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٢.
٢- صناعة المعنى وتأويل النص: أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية/ جامعة تونس. أيام ٢٤/ ٢٧ أفريل ١٩٩١، المجلد٨، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٢.

الدراسات والبحوث

الثقافة بين الخصائص والوظائف

عيد الدرويش *

تعتلي الثقافة الهرم الذي يستند إلى قاعدة عريضة التي تتداخل فيها جميع العلوم والمعارف والعادات والتقاليد، لتشكل نسيجاً ذا ميزة خاصة تتفرد بها أية جماعة، أو أمة، أو حزب ومن الأهمية بمكان نجد أنفسنا مدفوعين للبحث في كل مفاصل العمل، وتداخلاته وتراكيبه، إلا أننا لا نجد هناك حداً فاصلاً بين هذه الدوافع، أو بين المقدمة والنتيجة بين هذه الدوافع والغايات والسبل، وهذا ما يجعل الدراسة شديدة التعقيد، ولكن

* كاتب وباحث سوري.

(*) العمل الفني للفنان فادي العيسمي

السهولة فيها عندما نبتعد عن الجزئيات للفعل الثقافي، وهي مهمة إلى حد كبير، ولكن يبقى الاستشهاد فيها ضرورة لا محالة ولكن الصعوبة والتعقيد تكمن في النتاجات المتعددة والمتنوعة في القديم والحديث للمعارف والمكتشفات التي تضاف إلى جملة الثقافة المادية، ومجموعة الأفكار والقيم والأخلاق والعادات التي تضاف إلى الثقافة الروحية، فالثقافة ضرورة من ضرورات الحياة الاجتماعية ويصب فيها عقل الفيلسوف، وعضلات الحداد، وإنتاج العامل، وجهد الفلاح، ولوحات الفنان وألحان الموسيقي، فهي كالشريان في جسم الإنسان، كما تتباين الأدوار الثقافة بين مجتمع وآخر وتحدد أولويات وأهداف تريد تحقيقها قبل غيرها مما ينبثق منها في الجانب الإيديولوجي الذي هو الآخر ليس بمنأى عن الفعل الثقافي، وما ينطبق على المجتمعات ينطبق على الأفراد، لهذا نقول ليس بوسع أي فرد أن يقوم بكل ما يمكن أن يخدمه، وأنه ليس بحاجة إلى الآخرين وهذا الأمر غير موجود على أرض الواقع.

تعريف الثقافة :

للثقافة تعاريف كثيرة ومتعددة في معانيها اللفظية والمجازية ورموزها ودلالاتها التي تجمع بين جنباتها كل ذلك المنتج الإنساني لكافة أفراد المجتمع فيبدأ في نطاق ضيق أحياناً عند إتقان مهنة ولكنه يتسع ليرتق بشكل واسع ليشمل كل البنى الفكرية والسلوكية والإبداعية للحضارات في جانبيها المادي والروحي، فضلاً عن تعاريفها التي تخرج عن الزمان والمكان وتتخطى حدود الجغرافية وتتجاوز النظم القومية .

- إن تعريف الثقافة من حيث اللفظ من الفعل (ثَقُفَ)[1] أي صار حاذقاً فطناً، وهذه اللفظة موجودة قبل الإسلام، أي في الجاهلية، ودليلنا على ذلك أنه ورد في آيات الذكر الحكيم في مواضع متعددة (تثقفتموهم)[2] وجاءت الكلمة بمعنى الظفر بالشيء بعد البحث، والتفتيش عنه، وثقفه أي سوّاه، وثقّفه صادفه، أو أخذه، وظفر به، أو أدركه، والثّقاف ما تسوّى به الرماح، كما تشير إلى الحذق والإدراك والذكاء والفطنة والتهذيب وتعريف تايلور (ذلك الكل المركب من العادات والتقاليد وجميع المعارف والعقائد، والفنون والقانون، وكل العادات المكتسبة من قبل الإنسان بصفته عضواً في المجتمع)[3]

وما يؤخذ على هذا التعريف بوصفه حالة تقريرية ووصفية فلا يفسر المتغيرات

الثقافية التي تطرأ على المجتمع، إلا إذا كان يُعتمد مسبقاً على هذه المتغيرات بالنسبة للعادات، والتقاليد والفنون، والعلاقات الأخرى .

وتعرّف الثقافة أيضاً (هي مجمل ألوان النشاط التحويري للإنسان، والمجتمع)[4]

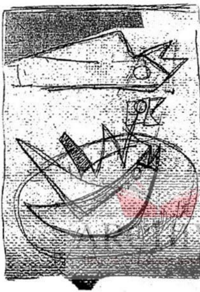
×أما أفلاطون، فكان يتحدث عن العلاقة الوثيقة بين المجتمع، والثقافة باعتبار أن الإنسان لا يحقق ذاته، إلا في حياة المدينة، ويقول: الثقافة هي مراقبة اجتماعية تعطي الحياة كرامتها .

وجاء في معجم الأكاديمية الفرنسي الصادر في الثلاثينيات من القرن الماضي في تعريف الثقافة (إن كلمة ثقافة تعني مجازاً الجهد المبذول لتحسين العلوم، والفنون، وتنمية المواهب الذهنية، ومواهب الفكر، والذكاء، ومن هنا نجد الترادف مع كلمة الحضارة)[5].

إن التطور الثقافي الحقيقي للمجتمع يقاس بجودة العلاقات بين أعضائه، وجودة علاقاته مع هؤلاء، فهذه الثقافة هي التي يمكن أن نجعل بذورها بين الناس، ولا نقف عند حد التلقين بقدر هذا الفعل، بل أن يخرج بصورة فعل ثقافي آخر مع تداخل مقومات كثيرة يكون غايتها الإنسان من أجل تنميته، وهنا يندرج مفهوم الثقافة في أدنى صورة لها مع مفهوم العلاقات الاجتماعية السائدة بين التجمعات، والأسر، وأن ما يحمله الإنسان من صفات تجعله أكثر تكيفاً، وأن يكبر الفعل الإنساني لأن الفائدة جماعية، وليست شخصية، وما علينا إلا أن نزن مواد الثقافة، لا أن نعدّها، وذلك للتداخلات، والتشابكات، ومعرفة نتائجها على أرض الواقع، وما ورد في تعريف باسكال حول الثقافة في كتابة الأفكار(أنه لمن الأجمل والأفضل أن نعرف بعض الشيء عن كل شيء، من أن نعرف كل شيء عن شيء واحد).

×فالمثقف ليس كل من قرأ كتاباً، والمثقف ليس بعد الكتب التي قرأها، وان كان هذا معياراً ولكن علينا أن نستفيد مما قرأناه (فالثقافة هي ما يبقى للإنسان عندما ينسى كل شيء)[1]

كما أن الثقافة هي قدرة الفرد على ما هو مستجد من الأمور، ودراسة الظواهر التي تعترضه ويمكننا القول بأنها ذلك التكيف الذي هو حالة توافق نفسي مع الواقع وهي غاية الثقافة ومبتغاها، لأن المثقف قد اجتاز عدداً كبيراً من التدريبات في التفكير والاستنباط والصياغة والحوار



ومنها يستطيع أن يشكل رؤية عن الأشياء من عدة جوانب وذلك لأن الثقافة متناسبة طرداً مع الأنواع التي تتوافر للفكر مع توافق إمكانيات فردية وإخراجها بصيغة جديدة تكون أقرب إلى الصواب وأوضح للحقيقة

وللثقافة معنى خاص:

فهي الملكات العقلية، أو تسوية بعض الوظائف البدنية، أو الذهنية لدى الفرد الذي يأخذ منحى متميزا عن غيره من المجتمع كأن نقول الثقافة الهندسية ـ الثقافة الرياضية ـ الثقافة الموسيقية..

في حين يتفرد بعض المفكرين بتعريف الثقافة بأنها عصارة أفكار عامة المجتمع و يجتمع فيها كل ما هو ليس سياسياً، ولا اقتصادياً، ولا دينياً وهذا المفهوم ليس صحيحا، فكيف تسمى سياسة، والتي لا تعتمد اعتمادا كليا على توجيه مجتمع من أجل نقله من حالة إلى حالة أكثر رقياً، ولا يمكن لأي باحث أن يفصل بين هذه العلوم كافة، فالمثقف بحاجة إلى العلوم والمعارف الفيزيائية، والفلكية، والجغرافية، والمصطلحات الأدبية والفلسفية، وكذلك لا بد من معرفة بعض الدراسات للعلوم والمبتكرات، والاطّلاع على المعارف الأخرى.

أما المعنى العام: فهو يتصف به الرجل الحاذق المتعلم من حسن ذوق، وانتقاد، وحكم صحيح، أوهي التربية التي أدت إلى اكتساب

بعض الصفات، وما يجري على الساحة الثقافية هو ذلك الخلط بين المثقف بشكله الخاص والعام (وأننا نعترف بأن نظرية الثقافة بسبب التعددية الجوهرية في أنماط الحياة تبدو وكأنها تميل إلى مصلحة تفسير الأمور المتباعدة أكثر من الأمور المتقاربة، ولكن نظرية الثقافة لا تعجز عن تفسير التقارب بين مواقف أنماط الحياة المتنافسة حول أنماط السياسة العامة، وذلك لأن أنصار أنماط الحياة المختلفة غير مضطرين إلى الاتفاق على غايات نهائية، حتى يتفقوا حول قضايا محددة والتقارب في المواقف حول الأمور السياسية، قد يتحقق من خلال التشابك والاستكمال والتكامل)[٧] وهذه نظرية آدم سميث في ذلك الشأن (بأننا لا نقوم في غذائنا على كرم الجزار والساقي، أو الخباز بل نقول على حرص هؤلاء على مصلحتهم الخاصة، فنحن لا نخاطب إنسانيتهم، بل حبهم لذاتهم ولا نلتمس منهم أبدا إشباع حاجاتنا الضرورية بل يثير لديهم الرغبة في تحقيق المكاسب).

إن هذه القيم التي جُبل عليها الإنسان تحمل فسيفساء من ألوان الطيف والفضاء الأخلاقي الذي يقبله العقل ،فلا شك أن الخير والأخلاق خير من السوء والرذيلة، وأن إسعاد النفس أفضل من التعاسة، والحرية خير من العبودية.

ومن خلال ذلك نستخلص معايير كثيرة تسهم إسهاماً كبيراً في رفع مستوى أداء الفرد الذي ينخرط في مصلحة المجتمع، فيصبح فاعلاً، ويلعب دوراً أساسياً في حياة المجتمع الذي يحيط به، وتجعله أكثر معرفة بمكانته الاجتماعية، ويدرك مكانة الآخرين، وهذه العلاقة تفرض عليه أنساقاً في التعامل، والمشاركة في جميع أوجه النشاط الاجتماعي، بالإضافة أن الثقافة والمعرفة تجعله أكثر توافقاً اجتماعياً ونفسياً، ومتخلصاً من الأوهام، والعقد والأمراض النفسية، بدلا أن يكون منطويا على ذاته، وكل الآراء، والأفكار تصبح سهلة وفي متناول الجميع عندما تسود الثقافة بين صفوف المجتمع، ويرتفع مستوى الوعي الاجتماعي، وينعكس ذلك على التنمية الاجتماعية لأن تنمية الفرد هي الأساس لكل تنمية، والمعرفة بقوانين الطبيعة، وقوانين الفيزياء والعلوم الأخرى، ولا تتوقف قدرته على السيطرة على الطبيعة فحسب، بل تتعداها إلى ما وراء الطبيعة ،لأن الفكر منظومة من المعارف التي يدرك من خلالها الإنسان ما بنفسه، وما حوله ويدرك أيضا مالا تدركه الحواس،

ولكن يدركه بحواس المعرفة العقلية، لهذا يصبح للثقافة دورا كبيراً وأساسياً في تنمية الوعي الاجتماعي .

هـذه المنظومة من المعارف التي تضم تراكم معرفي كبير وضخم يصب في مصلحة الإنسان وتحقيق غاياته وتظل الثقافة بمنأى عن ذلك إن لم تتحقق الغاية الإنسانية المرجوة منها، ولها خصائص كثيرة ومتعددة وقد تكون متداخلة في بعض الأوجه من السمات والعناصر و لتسهيل البحث والدراسة فيها .

الخصائص التي تتسم بها الثقافة:

وما دام هنـاك تعاريف ومعايير للثقافة تـدل على أن الثقافة هـي بناء فوقي مبني على بناء تحتي ذي قاعدة عريضة ومتداخلة فيها كل أفعال وأنماط السلوك الاجتماعي، ويتعدى ذلك إلى البيئة وتأثيراتها، فلابد من أن نستخلص مجموعة من الخصائص التي تتميز بها الثقافة

.الثقافة إنسانية: مـن الملاحظ عبر المسيرة الزمنية للإنسـان أن هـذه القيم الروحية والقيم المادية التي كانت كلاً منهما إنتاج للآخـر، والتي كانت ذخيرة أساسية حصيلتها في خدمة الثقافة، وأن الناتج يصب في حقل الثقافة أياً كانت هذه النتاجات فهي في المحصلة نتاج معرفي، فالمعرفة في مجال من مجالات الحياة من أجل خدمة وسعادة الفرد والمجتمع وعلى نطاق واسـع للبشرية جمعـاء، فالنظريـات العلميـة ومهما كان منشـؤها يظلّ يدعم مسيرة الثقافة ويدعم ترسـيخ مبادئها وخلاف ذلك سوف يصدأ ويؤول إلى السقوط.

فالمعرفة .. في علم النفس تسهم إسهاماً كبيراً في خدمة النفس البشرية ولا يتوقف الأمر عند التشـخيص وإنما يمكن أن يكون في الاسـتطباب أو العلاج أو في حده الأدنى التفكـير في إيجـاد الحلـول ومجمـل هذه القضايا التي تدخل في المكونات المادية لإنتاج الحضارة والثقافة في مصلحة المجتمع.

فالتطـور في مجال علم النفس يضـيف تطوراً معرفياً واسع الطيف ولا يقتصر على هذا الدور في هذا المجال وإنما يتداخل مع العلوم الكيماوية وغيرها فمعرفة الإنسان من خلال التعرف على جوانب الرغبات والميول والدوافـع وكيفيـة التعامل معها سـيمكن من علم البيولوجيا لدى الإنسـان بمعالجة ذلك من الجانب النفسـي، وإن ذلك الشكل النفسي سيكون له الأثر الواضح في الجانب البيولوجـي، كما أن علـم البيولوجيا يجعل الفرد أكثر فاعلية وأكثر انتظاماً وسـيطرة على صـحته وتشـخيص العلاج أو الوقاية

منـــه، فمعرفة القـــدرات والتشريـــح لكافة أعضـــاء الجسم سيكون له الأثر الواضح في التعامل مع الجوانب كلها وكيفية اســـتثمار تلك الطاقة الكامنة فيها وتشخيص العلاج بشكل ســـليم فيما إذا حدث خلل في بنيتها، وكذلك منشأ هذا الخلل الوظيفي.

وما يندرج ضـــمن هذين المثالين كذلك يمكن أن ينطبـــق على العلوم والمعارف كافة ويمكن القول في هذا المجال إن أي تطور إذا ما اســـتخدم في مجاله الإنساني وفي خدمة الإنســـانية واســـتخدامه في غير محله كارثة بحد ذاتها.

فـــإن اكتشـــاف الـــذرة والقـــدرة على الاستشعار النووي قد يفيد ويشفي من بعض الأمراض وقد يساعد على التشخيص للبعض الآخر منهـــا، وإن اســـتخدامها في التدمير والقضـــاء على الحيـــاة في لحظة معينة، لا يندرج ضـــمن الثقافة وســـمتها الإنسانية، وعندما تدين الشـــعوب الموقـــف العنصري للجرائم الوحشية التي تفعلها وترتكبها بعض الحكومات ضد شعوب أخرى دون وجه حق هذا ليس من نتاج الثقافة وليســـت لها سمة الإنســـانية ضـــمن منظومة القيم الإنسانية وطبيعة الحيـــاة، ولأن الأخلاق والقيم هي مجموعـــة من المبادئ والأعـــراف والقوانين التي صـــاغتها المجتمعـــات عبر تطور زمني طويل يضـــمن لكل فـــرد حقـــه في الحياة ويعطيـــه فرصـــة العيش ويمعنـــى آخر أن البشرية تستثمر الجانب الإيجابي من النتاج الحضـــاري وتديـــن كل ما هو ســـلبي وغير إنساني فالشـــعوب لا تدين كل ما هو خارج عن إرادتها فالكوارث الطبيعية والفيضانات والزلازل وغيرها مـــن الكوارث من الواجب في الجانب الإنسان فيها أن تدرس الشعوب هـــذه الظواهـــر ودرء الخطر الـــذي ينجم عنها.

- الثقافة مكتسبة: إن من السمات التي تجعـــل الكائن البشري والذي يتميز عن كل الكائنات الحية في هذه الحياة بميزة العقل، والذي يدفع الإنســـان إلى المعرفة والتواصل ويعـــد تدوينه للأحرف وعبر مســـيرة تطور الكتابة بدأ التطـــور المعرفي والثقافي يجعل أي مجتمع في أي زمان أن يعرف هذا الماضي عبر الكتابات، ويســـتطيع أن يقرأ الآخرين وهم بعيـــدون عنهـــم مما يحقق تواصـــلاً ثقافياً وغنى معرفياً كبيراً، في حياة الأفراد والشعوب وهذه الميزة بالنسبة للثقافة بأنها تتجـــاوز حدود الإقليم والجغرافية ولا تقف القوميات حاجزاً أمامها لتصـــبح ملكاً لكل البشرية وهذه النظريات سواء في حقل هذه

المعرفة أو تلك، ما هي إلا ما اكتسب من معرفة الآخرين فوسائل الاكتساب متعددة ومتنوعة وخاصة في عصرنا الراهن وهذه الكثرة والتعددية ما هي إلا اكتساب من معرفة الآخرين فالثقافة عملية تراكمية تنتقل من جيل إلى آخر فالتطورات التي حدثت في كل مجال ما هي إلا اكتساب لخبرات فردية وجماعية لكافة العلوم والصناعات والاكتشافات وتكاملت وأصبحت في خدمة ذلك الإنسان الذي هو في الأصل هو فاعلها، فالسيارات التي نركبها ليست السيارات والقطارات منذ البداية بدأت تظهر فيها التقنيات وتستعمل فيها المفروشات وأجهزة الصوت والإرسال والإنارة وتأمين لائحة للمسافرين يتضافر مع تطورات أخرى في العلوم كافة، فالتطور الذي يحصل من استخدام الكهرباء وابتكاراتها منذ البداية على الإنارة أصبح اليوم يستخدم الكهرباء للتسخين والإنارة والحركة وسحب المياه من الآبار فتداخلت العلوم الميكانيكية والهندسية وعلاقة الجاذبية وصناعة الآلات ما يستعمل فيها الوقود أو الكهرباء أو كلاهما من أجل إنتاج قيمة مادية كانت من وراء قيمة روحية امتزجت وتداخلت المعرفة، وأنتجت مادة عبر تركيبة كانت بفضل الإنسان، فكل الأشياء موجودة في الطبيعة ولكن تركيبها في الزمان والمكان يجعل الثقافة المادية واضحة للعيان.

كما أن ذرات الحديد موجودة في التربة وعملية استخلاصنا لها بوسيلة المعرفة والثقافة يجعل الحديد أمامنا في صيغ متنوعة ما هو بأسلاك تدخل في الملفات أو التوصيل لنقل القدرة الكهربائية وذبذبات الإرسال وفي أشكال وأنماط أخرى التي تتضافر مع تطور كهربائي وفني وتقني وتراكيب كيماوية أو إسمنتي ليحصل على بناء مسلح نأوي إليه كمسكن تطور بعد أن عانى الإنسان معاناة مريرة في مواجهة الطبيعة وفيضانات الأنهار، ولكي يكتشف أشياء أمام عينيه ويسيطر عليها عبر خبرات متتالية للتطورات والعلوم المتقدمة التي استطاعت أن تتداخل من أجل بناء أشكال متعددة، كان بفضل كل ذلك الإنسان.

والتشخيص البيولوجي للعضوية يجعلنا أكثر دقة في وصف الجرعات والاستطبابات بعد أن نعرف مكونات كل واحدة منها على حده وفائدتها وطريقة العلاج، فالمثقف في علم النفس يعرف يعالج الدوافع وبالتالي يمكن التوجيه باستثمار طاقات الفرد وتخليصه من بعض العوائق في حياته

وتجاوزهـا دون أن تـترك أي أثر في حياته الشخصية، وكذلك المثقف جغرافياً وتاريخياً له الـدور الكبير في توجيه وتسـليح الوعي القومـي للمجتمـع والمواقع الاسـتراتيجية والمعلومات ومعرفتنا بالبيئـة والكيماويات تزيـد في ابتكار مـواد جديـدة وارتباطها بالتاريـخ والحياة والعلاقات المشـتركة بين المجتمعـات أو بين الأسر، يجعـل المكان ذا أهميـة كبيرة وهو ما يعطـي البعد القومي لأي مسـألة في حياة الشـعوب، ولهذا تكون سمة الاكتساب من خصوصيات الثقافة، ولو لم تكـن كذلك لما تطورت هـذه العلوم وهذه المبتكرات .

.الثقافة شيء قابل للتعلم والتناقل:

الثقافة ليسـت شـيئاً بيولوجياً أو غريزياً أو فطريـاً ينتقل من فـرد لآخر، إنما يقوم بأسلوب التعلم فيأخذ الإنسان هذه المعلومات عـبر حواسـه الخمس وقدرتـه العقلية في المحاكمات للأمور الذهنية وتختلف من فرد إلى آخـر وللبيئة والمجتمع دور أساسـي في تنمية حواسـه وإدراكاته العقلية، فالثقافة ليسـت تصـوير الواقع وحفظـه وإنما هي إعـادة إنتاجه من جديد، وهذا ما نراه يأتي عـبر تراكمات معرفيـة صـاغتها البشرية وتنوعت المعارف وتعـددت الذهنية لتطرح مـا هو محقـق للبشريـة والمجتمـع غايته ومبتغاه في أقصر زمـن وأقل تكلفة في كل مجالات الحياة، ولتؤمن احتياجات المجتمع رغباته شريطة تحقيق حالة الإشباع الروحي لهـذا المجتمع، فحالـة الإشـباع والتوافق تدعـم العادات وتقويها وترسـخ مفاهيمها وتخلـق لها حالـة الديمومـة، فنلاحظ أن النتـاج الثقافي والحضـاري الـذي يتوافق مع حاجات الإنسـان في منظومة من القيم كالحق والخير والقانون والعادات والتقاليد تدوم وتحقق حال إشباع روحي لدى الأفراد لهذا المجتمـع أو ذاك، وكل ما لايتوافق مع حاجات الإنسـان يمكـن أن يلفظه المجتمع من حياته، فالتناقـل لهذه الثقافة والمعرفة والعادات هي سـمة للإنسان دون سواه عبر وسائل أيضـاً، والتي كانت نتاج تطور ثقافي كاللغة مثلاً التي تكرس حالة التواصـل بين الأفـراد فهي تتجاوز حدود المكان والزمان، فالإنسان هو الوحيد القادر على أن ينقل ما اكتسب من عادات لأقرانه، فقد نستطيع أن ندرب كلباً على القيام بأنماط من السـلوك والحركات، ولكن هذا الكلب غير قادر على نقل هذه التدريبات لأقرانه، فالوسـائل هي في حـد ذاتها هي حوامل مركزية أساسـية لتسهيل إدخال الثقافة من جديد في الحياة

الحاضرة، وذلك يجب أن يتناسب ووضع خطة طموحة لاستثمار هذا الجانب الإيجابي منه، فالآلات والتقنيات هي مكتسبات أساسية ببعدها الإنساني، وكذلك العلوم التي تحمل في طياتها الكثير من الإنجازات التي تقدم خدمات جليلة للفرد والمجتمع وتطبيقاتها العملية التي تسهم في إيجاد روائز جديدة قد تكون أساسيات في تطورات قادمة، ويقول الجابري (بالفعل تبدو الأمور اليوم في كثير من جهات العالم وكأن الأدوار بين الاجتماعي والسياسي والثقافي قد انقلبت، لقد كان التصور السائد من قبل على الأقل منذ منتصف القرن العشرين أن العلاقة بين هذه المستويات الثلاثة الرئيسية هي في الحضارة المعاصرة، علاقة تراتبية على الشكل التالي: الاجتماعي أولاً ثم السياسي ثانياً، ثم الثقافي أخيراً، إن هذا يعني أن العلاقة الجدلية بين هذه المستويات الثلاثة التي تنعكس في المحصلة على المستوى الثقافي، ويجد في الوعي السياسي والاجتماعي تعبيره النظري الذي يكون على هذه الدرجة أو تلك من المطابقة)[٨] إن نقل الصور والأخبار التي قدمتها إنجازات البشرية فهي تعرض على الشعوب كافة للحصول على المعرفة، أو في الوصول إليها، فعلى سبيل المثال كانت الحفلات الموسيقية مقتصرة على الطبقة الأرستقراطية في حضور الحفلات الموسيقية، بينما اليوم راجت عبر الأقراص الممغنطة، وأصبحت في متناول كل فرد ودون عناء، ولكن تبقى الثقافة الجماهيرية هي تنمية أكبر شريحة من المجتمع دون التمييز الطبقي أو الفروقات الاجتماعية بدلاً أن تكون حالة ترف لطبقة النبلاء، كما كانت في عصور سابقة، وأقصت شعوباً عن المعرفة، مما حقق الخلل في مناطق كثيرة من العالم.

. عالمية الثقافة: نلاحظ هذه المعارف والتقنيات والنظريات العلمية هي ليست ملكاً لمبدعها، وإنما أصبحت ملكاً للجميع، وكذلك من يضيف على أشياء أخرى في مجال العلم والتكنولوجيا هي كذلك وفي كينونة الإبداع لأي منا يطمع لأن يطوّف هذه الأفكار التي يبتكرها كي تصبح عالمية، وهذه الميزة لهذا الإبداع، والتي يبحث عن الآخرين بما يمكن أن نسميه بعملية التناقل والاكتساب وصولاً إلى تحقيق العالمية، مما جعل هذا التناغم من الإبداعات بصورته الحالية وحتى الأفكار والنظريات يريد أصحابها النجومية والعالمية لتلك الأفكار وهذه الميزة الإيجابية في ذلك، فهي تتجاوز

الحدود الإقليمية ويمكن أن يستخدم الفلاح الآلة الزراعية.

وما ينتج عن هذا الإطار ليكون ذا سمة معينة لبعض تلك التطورات والثقافات، كأن نقول الحضارة العربية، والحضارة الغربية، الحضارة الشرقية، وذلك لأنها تتميز بالشمول والاستمرارية باحتوائها أكثر من بقعة وجنس معين، ويمكن أن نقول على هذه الشاكلة ثقافة مصرية، وثقافة فرنسية، وثقافة إيطالية، ويقصد بها أسلوب الحياة الفكري والمادي، الذي يكتسبه الإنسان فأحسن ما يقال حول الفرق بين الثقافة والحضارة، إن الثقافة ما نكون ونفكر به والحضارة هي ما نعمل به.

ولم يكن الخلاف جوهرياً فيما بين المصطلحين وإن كانت هناك أوجه للخلاف، فذلك بأن الثقافة هي التي تأخذ الجانب الفكري والسلوكي، وما يطلق على الجانب المادي هو الشكل الحضاري، لأن الحضارة في التعريف هي النتاج المادي للإنسان، ويرى عالم الاجتماع (توينبي): أن الحضارة مرتبطة بعمليات خلق جماعية، لها بعض الأنساق، وبهذا يرى أن أفريقيا السوداء عرفت الثقافة، ولم تعرف الحضارة، وكذلك لم يحظ شعب الاسكيمو إلا بالثقافة)

وظائف الثقافة:

بعد أن عرفنا سمات وخصائص الثقافة ومـا أبعادها وما هي مفرداتها، فلابد أن يتبادر للذهن ما الوظيفة التي تؤديها الثقافة للأفراد والمجتمعات عند ذلك علينا أن نحدد وظائف الفعل الثقافي والغاية التي تسعى من أجلها الثقافة.

وظيفة الإشباع: بما أن الإنسان هو الحامل الأساسي وهو المحرض للفعل الثقافي، ولما يحمله أيضاً من قدرات وحاجات غريزية وفطرية، واستعدادات مكتسبة، تم تحصيلها من قبل المجتمع، بمختلف وسائل المعرفة بالإضافة إلى الإمكانات الفردية التي يتمتع بها كل فرد منه، فإن حب الإنسان للفضول ممزوجة بالحاجة والدوافع، وأحياناً المصادفة لتستوقفه وتدفعه للمعرفة وتستلزم منه الدراسة والتمحيص في جوانبها المختلفة، فيلفظ كل ما هو غير ضروري، وما هو غير مشبع لحاجاته البيولوجية أو المعرفية فيتركه، فإن هذا التفاعل مع الوسط المحيط لهذا الفرد ومع أقرانه بشكل خاص ليحقق إنسانيته، ومع الطبيعة بشكل عام ليكون متفاعلا مع أنواع الحياة وأشكالها كافة، ولم يكن علم النفس بعيداً عن هذا بشكل خاص وكافة العلوم

أيضـا بشكل عام، ويسـتمد هذا الافتراض قوته من دراسات علم النفس حول البواعث والاسـتجابات لآلية تلـك الدوافع، والميول الفرديـة والخصـائص الاجتماعيـة التي ترتسـم ملامحها من خلال تلك التجمعات، لأن الثقافة تتكون من مجموعة من العادات والتقاليد، وهذه العادات والتقاليد لا تستمر في البقاء بين صفوف المجتمع، إلا إذا شكلت إشباعاً يحقق مطلباً وظيفياً للفرد والمجتمع على حد سواء، وإن تطور الجوانب والمعارف في جوانب مختلفة من العلوم سينعكس ذلك علـى جوانـب كثيرة مـن عـادات المجتمع وتقاليده، فتظهر بعض العادات التي تختزل من سـلوكيات معينـة في المجتمعات تكون العلـوم والمعـارف كافة، الجانـب المهم في تغيّرها، وقد تخفي أحياناً سـلوكيات كانت قائمـة قد تغير الزمن عليهـا، والتي لم تعد تؤدي وظيفتها التي كانت عليها، والبديل عن ذلك بما أقل تكلفة وعناء من الأول، فضـلا عن أنه سـيكون البديـل اللذيذ عنه ويجب أن يحقق الديمومة، وإن لم يحققها سـيرجع المجتمع إلى ما كان عليه في السابق من تلك العـادات والتقاليد، وعندمـا يتناوب ظهور تلك العادات والتقاليد بين المجتمع بين فينة وأخرى، يدل دلالة قاطعة بأن تلك العادات والتقاليـد هي الأكـثر إشـباعا لمتطلباته، والأقرب إلى أداء وظائفه، ومن هنا نسـتدل أيضاً بأن الحفاظ على التراث يفيد لأمرين، الأول إننا نكتشـف أن هناك بعض العادات والطقوس التي مارسها الإنسان عبر فترات حياته، كانت أكثر إشباعا له، ويعطينا دراسة عن تطور تلك العـادات، والثاني منها يبين مـا هو ثابت وما هو متغير في تلك العادات، وكل مـا كان ثانويـا قد أزيل مـن العادات التـي لحقت به، واسـتمر ما هو أساسـي، وأيضـا يعطي صـورة أخرى للأجيال عن طبيعة التغيّر التي يصيب العادات والتقاليد عبر مسـيرة الإنسـان الطويلة، والمحددات التي أدت إلى التغيـير في الجوانب الأخرى أيضـا هي متغيرة، والإنسان هو الذي يقرر ويـرى بأنها في حاجة إلى أن تسـتبدل أو لا تسـتبدل،وهذه أيضـا على قاعدة الإشباع، فبعضـ التقنيات الموجـودة في بيئة بآليات وتقنيـات أخرى قد توصـل إليها العالم عبر تراكمـات وتجارب ومعارف، ومـع أن هذه الدوافع والميول والغرائز هي في كل إنسان، وبالتالي ستأتي هذه التطورات وهذه العادات الجديدة التي قد تحقق حضـورا ثقافيا في الجانب الروحـي والفكري والثقافي وكذلك الجانب المادي، وهذا يشكل حالة من حالات

الإشباع، والكثير من المظاهر في حياتنا ظهرت وزالت لأنها لم تحقق حالة الإشباع المادي والروحي للمجتمع.

للثقافة وظيفة التوافق:

إن من النتائج الطبيعية هي آلية التغيير الثقافي والعادات والتقاليد و يستلزمها الحراك الاجتماعي، وما ينتج عنه من حاجات جديدة، وقيم ومُثل أخرى، فالبنية التحتية تتطلب التغيير، مما ينعكس على البنية الفوقية، والعلاقة الجدلية بينهما هي كل واحد منها هي انعكاس للآخر، فتظهر قيم وموروثات، وجاءت بالتناقل من خلال الحراك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ليشكل تمازجاً في جميع المعايير والتناقل هو من خصائص وسمات الثقافة لتشكل خليطاً يتوافق مع متطلبات المجتمع .

إن كل ما تقدم في سلسلة القيم الجديدة التي تتوافق مع المحتوى الإنساني نجد توافقات جديدة تدفع المجتمع إلى التغيير وقد يحدث هذا التغيير بصيغة أخرى هي أن المجتمع وسلوكيات أفراده يمكن أن تتدرج فيها بعض الصيغ الثقافية في كل أطيافها، مما لا يدع للمجتمع مجالاً للابتعاد عنها على الرغم مما نجده خارج قناعات معتنقيها، وعن هذه القناعات أيضا قد تتغير، وإن التكاثر الثقافي الحقيقي في المجتمع يقاس بجودة العلاقات بين أعضائه، وجودة علاقاته مع هؤلاء، هذه الثقافة هي التي يمكن أن نجعل بذورها بين الناس، ولا نقف عند حد التلقين بقدر هذا الفعل، بل يجب أن يلاقي هو ذلك الفعل من أجل تنميته، وهذا يندرج تحت مفهوم الثقافة أن خصوصياته تتوجه إلى الإنسان بما يحمله من صفات تجعله أكثر تكيفاً، وأن يكبر هذا الفعل الإنساني ويتنامى، فلن تكون الفائدة شخصية فقط وإنما جماعية، وعلينا وزن الثقافة وليس عدها، فبعض العلماء مثلا لا يعرفون بعض التفاصيل لبعض العلوم، وهم لا يجهلون طلباته، ولكن بذكائهم الثاقب لديهم القدرة على الإلمام بها وربما بطريقة أخرى وفق رؤية ثابتة.

وما يدعو المثقف إلى أن يأخذ هذه الجوانب المهمة في المعرفة الكلية للآداب والعلوم، ويتوقف ذلك على قدرة المرء على التكيف الطبيعي والتوافق الاجتماعي مع الواقع وإمكاناته فيخلق حالة التوازن النفسي والمعرفي .

ما فائدة الثقافة؟

- تحقق الثقافة للإنسان الرؤية الواضحة والرؤية الإجمالية للأمور، ولكل

ما يحيط به ويجد ضالته فيها، مما يجعل الفرد متوازناً في إطلاق الأحكام، ويقوم بتحليل الدوافع والسلوك والأهداف والغايات والسبل، ويعطي الصورة الواضحة وبالتالي تكون النتائج واضحة على مستويات حياة الفرد كافة وبالنتيجة في مصلحة المجتمع، وتجعله أكثر معرفة بمكانته الاجتماعية ويقدر مكانة الآخرين في المجتمع وتفرض عليهم اتساقية في التعامل والمشاركة في جميع أوجه النشاط الاجتماعي.

- بالثقافة يتخلص الإنسان من الأوهام والعقد التي يمكن أن تصرفه عن الفعل الإيجابي بدلاً من أن يكون إنساناً منطوياً على ذاته يستبدل المعرفة بدلاً من الأوهام التي لا أساس لها سوى أمراض نفسية في حلقة مفرغة التي تودي إلى تدني مستوى الأداء الفردي وينعكس ذلك على الأداء الاجتماعي وبالمعرفة والعلم يكون أكثر توافقاً اجتماعياً وبذلك بإدراكه التام لجميع التأثيرات البيئية والاجتماعية واتخاذ فعل الصواب.

- وبالثقافة يمكن للإنسان أن يطرد كل المفاهيم الخرافية والأفكار السلبية والشعوذات ويستبدل المعرفة التي تعود بالمنفعة عليه وعلى مجتمعه المحيط به.

- وبالثقافة أيضاً يسهل على الأفراد إيصال بعض المفاهيم والمبتكرات والانتقال بهم إلى طريق السعادة، فمعرفتنا بالعلوم واللغات تجعلنا أكثر معرفة بالتصورات والنتاج الحضاري لتلك الشعوب وهذه المعرفة تساهم في رفع مستوى الوعي الجماهيري في مستويات المعرفة كافة، فالمصطلحات التي تحمل في طياتها الكثير من الدلائل المعرفية، وبالثقافة يسهل على المجتمع الاطلاع على كل هذه الجوانب المعرفية لدى الآخرين، كما يمكن استيعاب ما تصوره تلك الأمم من تعاريف وتعابير وتراث بقيمته المعرفية كماً وكيفاً.

- بالثقافة يصبح الإنسان أكثر إرضاءً لحاجاته البيولوجية والفيزيولوجية والتعرف على التشريح الكامل لجسمه ومعرفة أعضائه وتأدية وظيفة كل منها على أكمل وجه والتعرف على المحيط وبكل ما يمكن أن يدور حوله من عوالم وكائنات إدراكه للدوافع الشخصية والانفعالية والاستجابات الفردية والغرائز والميول وجميع أنماط السلوك العضوي وبالتالي معرفته المسبقة لتأدية هذه الأعضاء لتلك الوظائف فيكون أكثر توازناً نفسياً وبيولوجياً واجتماعياً مع الآخرين من أبناء أقرانه وتكون الأحكام في

أبسط شكل فيها ومؤدية الغرض ومتوافقة مع الآخرين، ولا يتوقف الأمر حول جملة المعارف عند الإنسان، وإن في كل جوانب العلوم الأخرى، فالإنسان متأثراً بما حوله ومؤثراً، وهذا يتوقف على درجة الثقافة التي يحملها وينتجها.

- وللثقافة دور هام بإعطاء صورة واضحة للماضي والاطّلاع على الغير من المجتمعات والأفراد وكل منتجات هذه الشعوب وتراثها وحضارتها فالمعرفة تأتي عن طريق اللغة التي تعتبر صورة واضحة لتلك المعارف التي تتداخل وتتكامل في بيئات مختلفة.

فعلى سبيل المثال: مخترع الهاتف بعد اكتشافه للذبذبات في السيالة الكهربائية بنى عليها من نظرية أولية وتناولها في هذه الصيغة في حين تناول آخرون هذه السيالة واستخدام الكهرباء في تطبيقات أخرى مثل الاستخدام في نشر الحرارة أو الحركة وكذلك تشغيل أجهزة الصوت أو آلات التسجيل وفي مجالات التبريد وكذلك أجهزة النور.

ومما يدعو للقول بأن الثقافة تكون متفاعلة في جميع الاتجاهات والنواحي ولتنتقل من مجالها الروحي والمعنوي في التفكير مع عوامل مساعدة وتجارب وخبرات العلوم الأخرى لدى الفرد مما يقدم في الذاكرة لولادة جانب مادي لكل هذه المكونات التي ستكون عاملاً مساعداً في تكون ثقافة معرفية في جانبها الروحي وهلم جراً، فالقطار الكهربائي لم يكن منذ البداية بهذه الصورة وكذلك ذبذبات الإرسال البريدي وكيف أصبح الآن ما بين البداية ومسيرة التطور التي وصلنا بها إلى يومنا هذا تسير عجلة الثقافة، وبقدر ما تكون هذه العجلة منتظمة في حركتها دون تلكؤ تكون النتيجة إيجابية.

- وبالثقافة يصبح الإنسان أكثر سيطرة على الطبيعة فمنذ البداية كان الإنسان يرتدي أوراق الأشجار، وبحث عن وسيلة أخرى فلبس جلود الحيوانات.

واستذواق بعض الأطعمة بعد شيّها بعد اكتشاف النار، وبنى بيته الطيني، فإذا ما هبت الريح أو عاصفة ثلجية دمرته، فبنى غيره بأشد وأعتى من ذلك، زرع واستأنس الحيوانات وقتل بعضها من المفترسة وتغلب عليها، وبعد أن اكتشف النار استخدمها في أغراض متعددة وبنى السدود التي خففت عنه الكوارث من الفيضانات والاستخدام الأمثل للمياه في أوقات الجفاف وشيد الأبنية الإسمنتية والحواجز، فكان عراك الإنسان

مع الطبيعة طويلاً حتى سخرها لخدمته في عصرنا الحديث أمام تقلبات العصر والمناخ وأمام الأعاصير والفيضانات.

- بالثقافة يصبح الفرد أكثر اتزاناً وأكثر توافقاً اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ويكون أكثر استغلالاً لقوته وفكره على أكمل وجه من أجل خدمة البشرية جمعاء، وبالثقافة يكون الفرد أكثر ثقة بنفسه ويكون له دوراً فاعلاً في مجالات الحياة كافة ويكون أكثر حرية لأية فكرة والتعرف على الذات وموقعها بشكل صحيح وبالتالي يصبح له الموقع الصحيح ويضع الآخرين في موقعهم الصحيح عند إطلاقه الأحكام والمعايير.

- وبالثقافة يعرف الإنسان ما وراء الطبيعة، فالفكر الذي أدرك بأن هناك أشياء وعللاً تنظم سير الطبيعة فالإنسان أولى بهذه المعرفة بتلك المسائل لأن الإنسان وحده الذي له ثقافة.

إن الناظر إلى ثقافتنا العربية المعاصرة، وفي ظل تلك المتغيرات، نجد أننا نعيش في أزمة ثقافية متمثلة في عدم إنتاجنا المادي للثقافة، وهو متوقف على الجانب الفكري والروحي فقط، ولا يمكن تجاهله، ولكن لا يكفي الاعتماد عليه، بل ما فائدة ذلك إن لم ينتج مادة على أرض الواقع، على الرغم أن ما أنتجه إلا لماماً لا يرقى إلى المستوى المطلوب والمعول عليه، فأصبح في دائرة مغلقة تستمد مادتها من الماضي الذي لا يزال يجتره الكثير من المثقفين بالتغني به دون الإضافة عليه من شيء، في حين الغرب قد أنتج من ثقافته وعلومه جانب مادي كبير، تزامن مع تغيب ذلك عند العرب، وبدأ يغدق به الشرق الذي هو بأمس الحاجة إليه راغباً أم كارهاً، والذي لم يستطع استخدام ذلك النتاج المادي والتقني بشكل صحيح من أجل تطوير بنيته المادية، ومن هنا سيكون له انعكاس على البنية الفوقية، ومتعلق بالموروث الفكري الذي بدأت تظهر ملامح هوى الغرب في ثنايا جيل الشباب واليافعين، وفي وقت أخذ المثقفون والمفكرون العرب تداول تلك المصطلحات الفكرية والمعرفية وإن كان ذلك بقصد أو دون قصد، والتي تحمل بين طياتها ثقافة الآخرين لتحل بدلا من ثقافتنا العربية، وقد ملأت قنواتنا الفضائية، ودورياتنا وتناولتها ندواتنا الفكرية لبعض المصطلحات، كالعولمة وصراع الحضارات والشرق الأوسط بقسميه الكبير والجديد، وسيكون واضح الأثر في نفوس أجيالنا القادمة.

كما نلاحظ أيضاً شكلاً آخر من الأزمات

التي تواجه المثقف والثقافة، فيعتمد المثقفون اليوم على لون واحد من المعارف والعلوم، دون النظر إلى الجوانب الأخرى، فالمعرفة كلية يجب ألا تتجزأ هذا ما كان يطلقه المجتمع على الفيلسوف لأنه يجب أن يلمّ بكل جوانب المعرفة، و ينطق بالحكمة، فهذا يقودنا إلى صياغة مقدمات صحيحة وسليمة، لكي نصل إلى نتائج صحيحة وسليمة، فلماذا أضعنا الوقت في غير محله ؟.. فأصبحنا نجتر بالماضي، ونطلب من الأجيال القادمة، ولم نضع أمامهم هذه الاستراتيجيات لكي يسيروا عليها واتقي الخطا، وهذا السبب الرئيسي بأننا قد خرجنا من التاريخ، ونعيش اليوم على ضفاف الحاضر، فماذا سيكون المستقبل ما دام الحال هكذا .

المراجع والمصادر

١- نظرية الثقافة - سلسلة عالم المعرفة - تأليف مجموعة من الكتاب . ترجمة: د.علي سيد الصاوي ط/ يوليو ١٩٩٧.

٢- المسألة الثقافية - د. محمد عابد الجابري - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - ط / تشرين ٢/ ١٩٩٥.

٣- الثقافة الفردية والثقافة الجماهيرية - المؤلف لويس دوللو - ت: د. خير الدين عبد الرحمن - وزارة الثقافة - ١٩٩٣.

٤- الانثربولوجيا الثقافية - دار المعرفة الجامعية - مجموعة من الباحثين - الإسكندرية - ١٩٨٧.

٥- بدايات الثقافة الإنسانية (في أصل الأشياء) - المؤلف يوليوس ليبس- ت: كامل إسماعيل - منشورات وزارة الثقافة- ١٩٨٨.

٦- المثقفون والسلطة في عالمنا العربي - د. أحمد بهاء الدين - كتاب وزارة الإعلام في الكويت- ١٩٩٩.

٧- الواقع الراهن للثقافة العربية - مجلة الوحدة العربية - المجلس القومي للثقافة العربية - العددين ١٠١/ ١٠٢- شباط وآذار ١٩٩٣.

٨- معجم مختار الصحاح - دار الحضارة العربية - بيروت .

الهوامش:

١- مختار الصحاح.

٢- وردت هذه الآية (واقتلوهم حيث ثقفتموهم) في سورة النساء آية:٩١. وسورة البقرة آية: ١٩١.

٣- الأنثربولوجيا الثقافية – ص:٥٣.

٤- المعجم الفلسفي المختصر.

٥- الثقافة الجماهيرية – ص:٣٩.

٦- الثقافة الجماهيرية – ص:٦٧.

٧- نظرية الثقافة – ص: ٤٢٥.

٨- الانثربولوجيا الثقافية.

الدراسات والبحوث

خالد أبو خالد والأقمار القادمة

عبد الكريم الناعم*

الكتابة عن خالد أبو خالد فيها صعوبات لايمكن إغفالها، هذا بالنسبة للدارس الذي يريد تقديم دراسة منصِفة، أما بالنسبة لي فهي مضاعفة الصعوبة، إن على مستوى الدراسة، أو على مستوى العلاقة الحياتية الحميمة التي تمتد على قرابة أربعين سنة، وإذا كان الزمن، بما قدّمه من مآس وانكسارات، خلال هذه السنوات قد غيّر الكثير، فشطب، ومحى، وأعاد كتابة بعض ماكتب، فإن خالد، في مساحة واسعة ظلّ عصيّاً على

* شاعر وناقد وأديب سوري.

(**) العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

ذلك التغيير، فمن أين أبدأ مع هذا الصديق التوأم:

هــي مشــكلة، وليس بالمقــدور، كما لا أظن أنه مطلوب منّا أن نتخلى عن عواطفنا الجميلة، لا في الحيــاة وحدها، بل حتى في الدراسات الأدبية، لاسيما وأن أية قراءة لأي نصّ لايمكــن أن تكون خارج التذوّق، ونحن هنا نتكلم عن النصوص الأدبية لا عمّا يتشبّه بالأدب، في أحسن أحواله،

أنــا الآن أتكلــم عــن خالد أبــو خالد (الإنســان)، لأن الشــاعر، أيّ شــاعر حين يعــاني من انكماش في مســاحة إنســانيته، مهمــا حاولنــا إغفالهــا، فلا بــدّ لها من الظهور، بشــكل مــاء حتى في الشعر في المعــاني البعيدة أو القريبــة، أو في الظلال والإيحاءات التي تلوح في الأفق لمن يستطيع رؤيتها، ولاشك أننا لانستطيع إلزام الشعراء الذين يشــكون من ضعف ما في هذه المادة، بما ليســ في مقدورهم، أو بما ليس هو من طبيعــة جوهرهم، وهذا لايلغــي أننا ننظر إلى أشــعارهم من زاوية فنية بحتة، غير أن هذا لايفرض علينا أن نغفل عمّا هو إنساني باذخ، خاصــة وأن الشعر بعامة هو ابن تلك الأرض، أتكلم عــن خالد أبو خالد العروبي الفلســطيني الذي مازال يصرّ على قداسة الخندق الذي تخلّى عنه من تخلّى، وســاوم عليه من ساوم،

أتكلم عــن خالد ابن الشــهيد المعروف (صــالح الحمــد)، أحــد القادة الخمســة الأوائل في ثورة القسّــام، الذي عُرف باسم (أبو خالد) فكرس ابنه (خالد) كنية خاصة بــه هي (أبو خالد) لدرجة أننا حين نســأل في فندق مــا عن (خالد صــالح أحمد)، - ولســت أدري كيف تحوّلت كنية (حَمد) إلى (أحمد)؟!الحين نســأل عن ذلك الاسم نقول أن ليس بيننا من يحمله، ونكتشف فيما بعد أن هــذا الخالد صــالح أحمد هو خالد أبو خالد!!

حين أصبح (خالد) على هذه الكنية كان ينتمي إلى (الشــهادة) التي توّجت رأس ذلك الوالد في ثورة القسام، هذا الانتماء سيظل قدره حتى آخر لحظة، وكان من أقدار انتمائه واعتزازه بالمقاومــة التي أعلى تاج فيها هو الاستشــهاد.. ذهابه للأغوار في الأردن في بداية العمل الفلســطيني مع منظمة (فتح)، وكان معــاون قائد قطاع، ونقل أنه هو الذي كان يقود ذلك القطــاع عملياً، وقد تحدّث عنه جــان جينيه الفرنســي الشــهير فيما كتبه عن تجربته في معايشــة الفدائيين في الأغوار، وكان من نواتج ذلك أن أرســل إلى

فيتنام في ذروة تجربتها في حرب (التحرير الشعبية) التي انهزمت فيها أمريكا، فاتبع دورة نظرية وعملية فيها،

أتكلّم عن ابن الشهيد الذي تنقل على مساحات واسعة من العمل في الحرف وهو صغير بعد، وكان وهو يحمل (درفة) الباب، في العديد من المرّات، حين عمل نجّاراً.. كان إذا شاهد ورقة مطبوعة مرمية في الشارع، يسند الباب الذي يحمله على أحد الجدران، ويتناول الورقة ليقرأ مافيها، وكأنه كان يؤشر منذ البداية، فيكاد يتنبأ، عن غير معرفة، بالطرق التي سوف يرتجل افتتاحاتها،

خالد أبو خالد، ربما دون قصد منه أيضاً، منذ أن فقد أرض فلسطين، لايقرّ له قرار، فهو دائم التنقل والسفر، مايكاد يعود إلى البيت حتى يتهيأ لسفرة قادمة، وساعده على ذلك كثرة الدعوات التي توجه له،حتى لكأن الاستقرار، خارج أرض فلسطين بالنسبة له غير ممكن،

ذات جلسة، وهي ليست بعيدة من الناحية الزمنية، أخذتنا هموم الأمة، وعرجت على موضوع أسفاره المتواصلة، فقال: « ثق يا صديقي أنني فور عودتي إلى تلك القرية فلن أغادرها إطلاقاً» -يعني قريته التي نزح منها في فلسطين، قرية (سيلة الظهر) الواقعة بين نابلس وجنين- تحدّث عودته إليها وكأنه عائد إليها في صباح اليوم التالي،

لقد كانت فلسطين، وما زالت، بهويتها العربية الساطعة هي المدار الذي تشرق فيه أقمار خالد، من أول قصيدة نشرت له حتى آخر نص من نصوصه، وأنّ ثمة مابنبىء بخطوات لا تحمل صفاء الشهادة وعلوّ مجدها، غادر (التنظيم) وظلّ ملتزماً بالقضية، ويستطيع من يريد التتبع أن يتمعن في عناوين مجموعاته الشعرية:

- وسام على صدر الميليشيا
- قصائد منقوشة على مسلة الأشرفية
- تغريبة خالد أبو خالد
- أغنية حبّ عربية إلى هانوي
- الجدل في منتصف الليل
- وشاهراً سلاحي أجيء
- بيسان في الرّماد
- أسمّيك بحراً أسمّي يدي رملاً
- دمي نخيل للنخيل
- رمح لغرناطة
- معلقة على أبواب جنين

إذا استثنينا عنواني «الجدل في منتصف الليل» و«أسميك بحراً أسمّي يدي رملاً»، اللذين لا يختلفان في التوجّه والانتماء.. فإن



جميع العناوين الأخرى تذهب بنا وبه مباشرة إلى فلسطين، ولكي لايظل الكلام عن خالد الشـخص الذي نعرف، على مايسـتحقه في هذا الجانب الغني، المتنوع، والذي طلبت منـه أكثر من مـرّة أن يكتب شيئاً من ذكريات تلك الحياة الواسعة الرّحابة، وكان يعد، وتشـعر برغبتـه في ذلـك، ولكـن.. بينه وبـين التنفيذ أن التنفيذ يحتـاج إلى جهد كبير مـن العنـاء، والمتابعة، والانصراف، وأرجح أن عدم قدرتـه علـى التوقـف عن الجولان تشكل عقبة كبرى،

هاهو يجرّنا مرة أخرى للكتابة عنه،

سأحاول الذهاب إلى العوالم الشعرية عند خالد أبو خالد، على ما في ذلك من صعوبة، في مقـام (مقالة) في احتفـاء محدّد، وكنت فكرت، أكثر من مـرّة في الكتابة عنه، ولكن صعوبات محدّدة كانت تحول بيني وبين هذا الأمـر يأتي في طليعتهـا أن الكتابة عن أي قصيدة له يحتاج إلى نصف كتاب إن لم يكن كتابـاً بكامله، والكتابة عـن ملامح تجربته الشـعرية تحتاج هي الأخرى إلى كتاب، وها أنا (أحاول)، وأشـدّد على كلمة (أحاول) أن أبسـط أهمّ هذه الملامح، عسـى أن تشكل مفتاحاً، أو أن يحفز تقصـيري أحد النقاد العرب فيتصـدى لهذه المهمة، التي أشـعر أنني لاأستطيع أن أقوم بها خير قيام.

١- من حيث المضمون،

أشرنـا إلى أن خالد أبو خالد مشـحون بالهمّ الفلسـطيني، بهويته القومية، وحيثما

تجوّلت في عوالمه ستجد أنك ذاهب إلى ألوان فلسطين الممتدة من المحيط إلى الخليج، ولم تؤثر، سلباً، في هذا التوجه الارتدادات التي أصابت معظم الشعراء العرب بعد ما يسمى انكسار المشروع القومي، فقد ظلّ على ولائه، غير مُحْرَج ولاهيــاًب، وكأنه يقول، بطريقة غير مباشرة، إنه عصــي على الاستســلام، وعلــى تبديل الطريق الصــحيح، ولعل هذا الالتــزام قد دفع بعض الذين تعبوا، وبعض الذين لا يؤمنون بشيء، اسمه العروبة، وبعض ذوي القامــات القريبة جــداً ممّا يوطأ، ولا أقول الأرضــ، إجلالاً لأرض هذا الوطن... دفع بهم إمّا إلى اتخاذ موقف سلبي من هذه التجربة، من خلال الصمت عنها، أو خلال التغريــر ببعضــ القصَّر للغمــز أو ما كان من فصــيلته، غير أنّ هذا، وما نعرفه، وما لانعرفه من دوافع عند هذا وذاك، لم يستطع أن يحجب خالــد أبو خالد، فهو أحد نجوم الشعر المدعوّين إلى مهرجاناته، والواقفين على منصاته العالية، من مغرب هذا الوطن حتى مشرقه، وهنا لابد من الإشارة إلى أحد الملامح الهامة في شــعره وهــو (التفاؤل)، فرغم التصــدع والتشــظي، والانكشــاف الرســمي الذي يبلغ درجة الفضيحة، ورغم ذهاب عــدد من المواقــع الفاعلة في الدول العربية إلى التنســيق مع العــدو، والتواطؤ، فهو لاييأس، وجوهر هذا الموقف رهانه على قدرات هــذه الأمة التي يحبســها ويعطلها الذين لا أوطان لهم غير مصالحهم.

❁ ❁ ❁

٢- من حيث البنية الفنية:

أتوقف عند الملامح التالية:

- الملحمية

تتصــف قصــائد خالــد أبــو خالــد بـ(الملحمية)، فهي ذات نفس طويل، متدفق، قليلاً ماتجد فيها محطة لأخذ النفس حتى لكأنها صــورة شعرية عن تدفق أحداث هذا الوطن منذ اغتصــاب فلسطين حتى الآن، وهي في الآن ذاته صورة النزوع في الوجدان العربــي الــذي ينأى بنفســه عــن ألاعيب السياســة التــي أصــبحت لعبة مكشــوفة مفضوحة، وخاصــة على المستوى الرسمي الذي انعدمت فيه الملامــح العربية، وحلّت محلها الإمــلاءات الأمريكية، هذه الملحمية تفرد أجنحتها في سماوات الأمل، والتمسك بفلســطين كل فلســطين لاينقص منها شبر واحد، وبالرهان على المستقبل، وهذا يعني أن كل الانكســارات التي أصابت هذه الأمة لم تزعزع إيمــان خالد بالمســتقبل وبالأمة، ولذا فهو يحدو نضالها، ويغني لانتصاراتها

القادمة، بروح تفاؤلية، والملحمية في قصائده ليست محكومة بتراجيدية غيبية تتفصل فوق خريطة أرض ما، بل هي ملحمية من يصر على صنع الأقدار لامن يستسلم لها، وأعتقد أن طول قصائده قد حال بينها وبين التصدي لدراستها كقصائد متفرقة، لأن دراسة أي منها دراسة وافية سيجد الدارس نفسه فيها وهو مضطر لتأليف كتاب، وهذا يفرض على دارس شعر خالد أن يدرس الملامح العامة في شعره، ولئن كان في هذا شيء من حضور الشمول غير أنه على حساب بعض الدقائق والرقائق التي تؤلف جزء حميماً في الإبداع الشعري، وفي صياغاته، وفي منمنماته، ولعلني حين أقول هذا إنما أجد لنفسي عذراً في تقصير ما أشعر به،

وملامح هذه الملحمية تتجلى في تتابع المفردات والصور والمعاني وعلو موجها نبرةً، وتنامياً، واصطخاباً، وفي نمو الأحداث الداخلية والخارجية بأساليب شعرية، ولأن دراما القضية الفلسطينية في صراع هذه الأمة لم تنته فصولا فإن هذه الملحمة الشعرية تتلاحق فصولاً، والمعركة في أوجها، فأنى لها أن تختتم؟!!

يمكننا أن نشير في هذا السياق، على غير تتبع وتقص إلى بعض العناوين؟ «العوديساء» وليس الأوديسة اليونانية، بل «العوديساء الفلسطينية»، «تغريبة خالد أبو خالد»، والعنوان مشحون بحضور تغريبة بني هلال، بنصها الشعبي، وبحضورها في الذاكرة كمناخ فروسي ثقافي أخلاقي على مدى فترة غير قصيرة من الزمن، وخاصة في بلاد الشام. «معلقة على أبواب جنين» من خلال الربط المباشر والإيحائي بين المعلقات كقيمة ثقافية وجدانية والملحمة التي جرت فوق أرض (جنين) في حالة من الصمت الرسمي المذهل.

لعله من المفيد والمنصف الإشارة في هذا السياق إلى أن خالد أبو خالد قد غيب رسمياً، بهذا القدر أو ذاك، في مساحة الحضور الفلسطيني الرسمي، لأسباب يواجهها الشاعر الذي قد تكون له وجهة نظر لاتتفق مع وجهة نظر من بيده القرار فإذا هو مرمي في زنازين النسيان والشطب المتعمد، غير أن الشارع الثقافي العربي يظل متقدماً على مثل هذه الرؤية، ولذا فهو يعرف كيف يعبر عن تقديره واعتزازه بشعرائه.

سأكتفي بتقديم مقطع واحد يحمل روح الالتزام والتفاؤل، وأشدد على كلمة الالتزام

التي تحولت على أيدي البعض إلى ما يشبه المنقصة!!

زيد حصارك.. فافتحي دمنا.. سنخرج من بقايانا إلينا
زيد.. سندخل في عصور لاتساومنا علينا
وجع بحجم خروجنا العربي عن أسمائنا الأولى
وكون شاسع لرمادنا.. وقيامة أخرى وجسر للعبور
زيد حصارك.. والغزاة مورّطون وأنت أغلى..
لصباح هذا الحزن فاكهة.. وسلّمْ
لمساء هذا الحزن رافعة وبلْسَمْ
لفراقنا مأتمْ
ولقاؤنا منجمْ

فحصارها زيد، والدخول في عصر المساومات زيد، وثمّ كون شاسع للرماد الذي ستنبعث منه تلك العنقاء في واحد من قياماتها، وثمة جسر للعبور، والغزاة هم المورّطون، وفي مساء هذا الحزن الطاغي رافعة وبلسم، والفراق مأتم، واللقاء منجم

❁ ❁ ❁

- الغنائية

الغنائية ملمح من الملامح الأساسية في شعر خالد أبو خالد، وأعني الغنائية بوجهيها. الذاتي المغيب ذاته لصالح ماهو عام، والغنائية الصادرة إيقاعاً، جرساً، وتلاحق تناغمات صوتية لاتصدر إلا عن بنية الإيقاع في التفعيلة الوزنية، الوزن الذي يسمّيه د. إبراهيم أنيس «الوزن القومي».. هذه الغنائية واضحة جليّة، تعلو بإيقاعية تحضر بقوة حتى لكأن ذلك الزخم في الإيقاع هو المنطقة التي تقام فيها أنواع الرقص والدبكات لأعراس الفرح الذي لابد أن يجيء.

❁ ❁ ❁

- الصورة

الصورة الشعرية المبتكرة، المعبرة هي إحدى أدوات الإبداع الفني في الشعر العربي الحديث، ولكل شاعر، أقول الشاعر، لا أشباه الشعراء، طريقته في اقتناص الصورة، وفي توظيفها، وهي حين لاتأتي منسجمة، معنى ومبنى، مع سياق النص ترهله، وتفضح عجز صاحبه، وأرجو أن يكون ما سأفرده معبراً بقدر ما عن تشكل الصورة لدى خالد أبو خالد

- «حبيبته الآن حاضرة كالحدائق في الفجر»

الصورة هنا حجر/ مدماك، في البناء العام، وفي التوجه الذي يحمله الشاعر من تفاؤل وإشراق وحث من أجل التمسك بذلك الحلم الذي يجب ألا يسقط فـ(الحبيبة) بما تمثله من عشق وتوق وانفتاح بلا نهايات، و(الحدائق) بما فيها من خضرة وتجدد

وثمار، و(الفجر) بحضوره الساحر البهي الجميل، وبما يمثله من إشراق.. هذا كله ينهض بجناحي الالتزام والتفاؤل، ولكن بطريقة فنية راقية.

- «النّدم الحامض»

الندم حالة نفسية ناتجة عن الشعور بالمرارة من أمر ما، قد تكون أنت سببه، أو الآخرون، ويمكن أن تلفظ كلمة (الندم) فيصلنا المعنى لأننا نعرفه، بيد أنه في (القول الشعري) يتحول إلى «ندم حامض»، واختيار الصفة التي ترفع المعنى إلى آفاق شعرية جميلة ومدهشة يحتاج إلى قدرة في الخيال وإلى حساسية عالية في التذوق والتمييز، كان يمكن أن يقال ندم أسود، أو ندم فاقع، أو ندم أرجواني مثلاً، وكله مما صارت تتقبله الحمولات الفائضة، على أيدي شعراء حداثيين!! أغرقوا لدرجة عسر الفهم فيها حتى على من يفهم، وهنا تظهر براعة الشاعر في انتقاء الملائم بجدارة، فكانت مفردة (الحامض) التي أضافت للندم طعماً يجعل الإنسان يشدّ على أسنانه حين يتذكره، وقد يصيبه الارتجاف، تماماً كما ترتجف الروح من داخل حين تتذكر ما يستدعي حضور حالة الندم.

في الصورة الشعرية عند خالد أبو خالد نلحظ أثر الفن التشكيلي، وخالد فنان تشكيلي مقلّ، وإذا كان بعض حضور التشكيل موجوداً عند عدد من الشعراء العرب عبر تسريبات متعددة فإنه عند خالد جزء من تكوينه الإبداعي المعبر عنه بالممارسة:

«ضباب.. بيوت مهدّمة.. جثث..
موت مرحلة ونبات يُعلّق أقماره.. في الذرا»

هذه المفردات، كل مفردة، أو معنى مكتمل يمكن أن يشكل مشهداً في لوحة تشكيلية لو أردنا إخراجها من فضاء الإبداع الشعري إلى فضاءات الإبداع اللوني التشكيلي.

إن الصورة الشعرية عند خالد أبو خالد ليست هدفاً، كما أصبح الأمر عليه لدى من توهموا، لضعف في الفهم والإبداع، أن القصيدة الحديثة هي تراكم الصور وتناسلها على طريقة الفطور، بل هي عنده متواشجة، في دلالتها العامة مع الهدف الذي تسعى إليه القصيدة بجناحي سموّ المقصد وسموّ الأداة الفنية.

❁ ❁ ❁

- التكثيف

التكثيف الواعي، بحساسيته الفنية واحد من ملامح البناء الشعري عند خالد أبو خالد، لاسيما في مراحله الشعرية الأخيرة التي بدأت منذ مايقرب من خمسة عشر

عاماً وتزيد، وهو تكثيف يأتي في سياق البناء الملحمي للنص عنده، حتى لكأن الجملة أو الصورة هي إشارة، نبوءة، إضاءة.

لأن ضريحي يفاجئني.. في الستائر.. بين الشبابيك.. والباب.. شاغلته بالضباب.. وقلت سأختار موتاً يلائمني».

إن قراءة نقدية، تذوقية، تأويلية، دلالية، جمالية لهذا النص تحتاج، بمفرداتها، وبإيحاءاتها، إلى مساحة واسعة من الورق، غير أنني يمكن أن أختصر هذا لضيق المجال بالإشارة المكثفة أيضاً إلى: مفاجأة الضريح، والستائر والشبابيك، والباب، ومشاغلة الضباب، واختيار الموت الملائم وكل واحدة تحتمل الكثير من الشرح، والكشف، والتأويل.

هذا التكثيف عند خالد شمل الصورة الشعرية فيما شمل فزادها بهاء، واحتمالات، وجمال تشكيل:

مطر في الحصى/ نرجس لاجئ في الأسى/ والكآبة مُقفلة/ سفرٌ في نحول الغمام/ مجازفة بدم لا يعود/.

لأمي مآتمها.. والسكون غرابٌ/ لعاشقة ما يليق بها/ والقبور كتابٌ.

إنّ دراسة تكثيف الصورة لدى خالد أبو خالد تحتاج لدراسة خاصة، من خلال التكامل الفني في أدوات التعبير، ومن خطر اجتيازاته في مراحله الشعرية منذ بداية تجربته حتى الآن.

إن فتح نوافذ الكثافة في الصورة الشعرية يتطلب وقتاً أخر، وأمداء مناسبة، وقد تشفع الإشارة السريعة، المناسبة للمقام، إذ إن كل صورة من الصور المعنية، تؤخذ لذاتها فتحتمل الواسع من الكلام.

(مطر في الحصى)، «غرائبية الصورة التي لاتنفتح دلالتها بسهولة، هذه الغرائبية تشبه غرائبية الواقع العربي غير المعقول، المقفل عند أصحاب التربيطات الخارجية، وغرائبية الصمود والمقارعة والرفض في زمن يستسلم فيه معظم (حكام العرب) ولا أقول (الحكام العرب) لإرادة العدو، والحصى حصى هذه الأرض، الجامد الأصم، أم الحصاة التي تسند جداراً لاجرّة فقط؟

ترى هل يكون هذا الحصى هو الصغار القادمون من أمطار المواعيد المنتظرة؟

(نرجس لاجئ في الأسى)، النرجس الحزين في عُرف أهل هذه البلاد، هذا النرجس (لاجئ)، أتراه هو اللاجئ، أم ثمة مماهاة مستبطنة بين لجوئه ولجوء لاجئي فلسطين، اللاجئين قسراً: أترى النرجس هو

الفلسطينيون المعنيون أم أن الفلسطينيين هم النرجس اللاجئ؟!! لافرق في ذلك أياً تكن الرؤيا.

(الكآبة مقفلة)، أتراها شدة الكآبة لدرجة الإشباع الذي مابعده، أم أنّ الكآبة محرّمة على الذين يسيرون على طريق جلجلة فلسطين؟

(سفر في تحول الغمام)، أتراه الغمام المحتشد بما ينتظر من أمطار تنعش الأرض والنفوس؟

(السكون غراب) إنه سكون الانتظار دون فعل خلاق، السكون / الغراب المنذر بمزيد من تشتيت الشمل والتمزيق، السكون الصمت أو التواطؤ عن معرفة ودراية.

و (القبور كتاب)، إنها ليست أية قبور، إذ ماكل قبر فيه مايقرأ، إن قبور الشهداء والمناضلين وحدهم هي الكتاب ذو المعاني الواضحة وضوح قرآن عربي مبين.

هذا التكثيف في الصورة، بإمكانية قراءته قراءات متعددة لا تخرج عن سياق المقاصد الأساسية في النص.. هي سمة من سمات النص الشعري عند هذا الشاعر.

- التدفق

التدفق المتلاحق كشلالات منهمرة من الأعالي سمة أخرى من سمات النص الشعري عند خالد أبو خالد، فمعظم قصائده، وخاصة في المراحل الأخيرة من إبداعه الشعري تتلاحق فيها المعاني والأشطر والمقاطع حتى لكأن بعضها هو ابن شهيق واحد، وهذا ملمح في الملحمية التي مررنا بها، وثمة نصوص متتابعة، متدفقة، يموج بعضها بالبعض الآخر مع وجود مايمكن أن يسمى بالذروة المقطعية التي تسمح لك بأخذ النفس لا لتتوقف بل لتستمر بنفس جديد، حتى لكأن هذا الدفق هو التعبير الفني عن الحلم الوطني /القومي بمعركة/ ملحمة.. تعيد للأمة أغلى ماسلبه منها سلاب الخارج والداخل، وحتى لكأنها روح المقاومة التي لم تتوقف، في الحقيقة المنشودة، و المتمثلة.

- التماهي

خالد أبو خالد في قصائده يتماهى مع طبيعة الأرض، مع الوطن، حالة من التوحد الحميم، بما فيها من روعة، وفتنة، وجمال، حتى لكأن هذا التوحد هو السرد الفني الشعري الذي يمتلكه، على أشكال الفرقة والفريق والبعثرة الناتجة عن خبائث ما في الداخل والخارج:

ويا بحر أنت الذي تتجدّد في البرهة الواحدة..

وأنت الذي لا تبدد في الموجة الواحدة

وأنت الذي أحتويك.. احتويني
كلانا يملح أحزانه.. ويخبئها../ ثم يخرج عنها/
ويخرج بعد عليها /ليعتصر الأرض في المد والجزر../
حيث يظلان في جسد.. واحد.. وهطول

كل (المفردات) المنشورة في هذا المقطع: البحر/ والموج/ والبرهة/
والأحزان/ والأرض/ والمد والجزر/ و(الأحوال) التي فيه: تجدّد البرهة/ وعدم التبديد/ وتمليح الأحزان/ بما فيها من وهج فني مشغول بحساسية شاعر والخروج عنها وعليها، والاعتصار.. هذا الإنشاد.. ينتهي في قرار راسخ مطمئن هو التماهي/ التوحّد (حيث يظلان في جسد واحد واحد، ليس جسداً واحداً فقط بل و(هطول) الذي هو سمة من سمات الخصب.

✿ ✿ ✿

لعل من يسأل نفسه هل عجز خالد أبو خالد عن كتابة المقطوعات الصغيرة، الوامضة؟

أعتقد أنّ القادر على كتابة القصيدة الملحمية لا يعجزه أن يكتب ما يسمى الومضة، وقد تجيء عابرة في قصيدة من قصائده الطويلة، كمحطة في التلوين الشعري، أو كذروة لوقفة يسترد فيها أنفاسه غير المتعبة، وأكتفي بهذا النموذج الذي جاء في سياق إحدى قصائده:

خرجتْ لنزهتها الجميلة فوق شرفتها
فرفرفت الحمامة في يديها
واستباحتها هواجسها.. وحاصرَها البكاءُ
ورقٌ لصورة عاشقين على جدار من هواء

هذا المقطع ومضة كاملة/ محطة، في قصيدة طويلة، وهو جزء عضوي في بنية النص، وهو كما ترون مشحون بالشعرية والشاعرية، مكتمل في إفصاحه، طافح بالشعر، من جوّه العام: الخروج للنزهة فوق الشرفة، ورفرفة الحمام في يديها، إلى استيقاظ الهواجس ومحاصرتها بالبكاء، حتى القفلة الباذخة في الورق المعدّ لصورة عاشقين، تلك الصورة التي لم تجد مكاناً لها لتعليقها، حين الوطن مستباح، إلا جدار من هواء.

أعتقد أنّ التذوق لمثل هذه النصوص هو أعلى من أيّ شرح لها.

ثمة سؤال آخر:

ترى أين هي المرأة/ الأنثى في شعر خالد أبو خالد، وهل غيابها عن نصوصه الشعرية يعني أنه لم يعرف مكابدات العشق؟

هذا سـؤال يقترب من البلادة بقدر ما إذ مامن شـاعر إلا وقد وصـل إلى نضجه الداخلي على نيران التجربة اللهيفة، وحين لا يمرّ بتلك الأرض فسيظل شعره يشكو من قلة المائية فيـه، غير أن خالد آثر ألا يرتفع علم أيّ حضـور بجوار علم القضية، لأنها أم القضـايا الكبرى والصـغرى عنده، وما هـو بالأمر الجديد فلقد عرفنا في شـعرنا القديم من أوقف شعره على قضية واحدة، ربما كان سرّ قبولنا لها أنها قضية عادلة.

لسـت أزعـم أني كتبـت مـا كتبت كي أحيـط بتجربة عمرها قرابة الأربعين عاماً بل سـعيت لكي أقرأ في بعض سـطور هذه التجربة، وأرجو أن أكون قد وفقت في ذلك، وإن.. لم.. فإن محاولتي تشفع لي..

أسمح لنفسي بالعودة إلى العنوان، ولماذا هذا العنوان بالذات؟

نحـن في هـذا الوطن العربـي الكبير، شعوب قمرية، كما تثبت المكتشفات، فلطافة ضـوء القمر في الليل ذي النسـائم العليلة، تنقل إنسـان هذه الأرض من قهر سـطوع الشمس الحارّة درجة غليان الدم إلى لطافة الابتراد والانشراح، وكانوا يحتفون بالعودات القمريـة، فيهزجون ويبتهجـون، وفي عودة الأقمار مـا ينبئ بالبزوغ والتجدد والخروج مـن سرار الظلمات، والدخـول في رحابات الزرقة الشـفيفة الآسرة، والنظر في قناديل الله/ النجـوم المحمولة خارج إطار أنها كتل صمّاء بل هي كما يريدها العشاق الحقيقيون والشعراء المبدعون، وهذا ما دعاني لاختيار ذلك العنوان..

(رمضان.. بين الشعراء.. والظرفاء)

محمد منذر لطفي *

يطلق اسم «رمضان» على الشهر التاسع من أشهر السنة الهجرية، وهو ــ كما جاء في دائرة المعارف الإسلامية ــ مشتق من الفعل «رَمَضَ» إذا احترق، والرمضاء شدة الحر.. وسُمِّيَ بذلك للارتماض من حر الجوع والعطش الذي يحل بالصائم فيه.

وقال بعضهم إنما سمّي «رمضان» لأنه يرمض الذنوب ويحرقها بالأعمال الصالحة.. وقيل أيضاً: لأن القلوب تأخذ فيه الموعظة والتفكير في أمر

* شاعر وأديب سوري

(٤٥) العمل الفني: الفنان علي الكفري

الحياة الآخرة كما تأخذ رمال الصحارى الأشعة والحرارة من الشمس، كما قيل أيضاً: إن العرب كانوا يرمضون أسلحتهم في «رمضان».. أي يدقونها ويشحذونها بين الحجارة استعداداً للحرب في «شوال» قبل أن تهلّ عليهم الأشهر الحُرُم حيث يتوقف القتال فيها.

و«رمضان» هو الشهر الوحيد الذي ذكره الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم من بين شهور السنة الاثني عشر، وفي أكثر من آية كريمة، وقد وقع فيه العديد من الأحداث العظيمة التي سجلها التاريخ العربي والإسلامي.. «كغزوة بدر الكبرى» التي وقعت في السنة الثانية للهجرة وحقق فيها المسلمون انتصاراً باهراً، وكذلك «فتح مكة» الذي حدث في السنة الثامنة للهجرة.. والذي كان له كبير الأثر في توحيد كلمة العرب وصفوفهم، وغزو «موسى بن نصير» الثغور الجنوبية للأندلس في رمضان عام ٩١ هجرية.. والذي كان مقدمة لفتح الأندلس بكاملها في العام التالي من قبل «طارق بن زياد»، وفيه استولى الخليفة العباسي الأول «أبو العباس عبد الله الملقب بالسفاح» على دمشق في رمضان سنة (١٣٤) هجرية، قاتل فيه السلطان «صلاح الدين الأيوبي» الإفرنج في سورية وبلاد الشام وانتصر عليهم انتصاره الشهير في معركة حطين.. وحررها منهم في رمضان سنة (٥٨٤) هجرية، وأخيراً فهو الشهر الذي حدثت فيه حرب تشرين عام ١٩٧٣ بين كلٍّ من سورية ومصر من جهة.. وإسرائيل من جهة ثانية.. التي كان من أهم نتائجها تحرير «العقل العربي» من أسطورة المنعة الإسرائيلية.. وأنها القوة التي لا تُغلب في المنطقة.

وقد امتاز هذا الشهر عن بقية شهور العام قبل الإسلام وبعده بكثير من المزايا، ففيه نزلت «صحف إبراهيم الخليل» عليه السلام، كما نزلت «التوراة على موسى» عليه السلام.. و«الإنجيل» على عيسى عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام، وهو.. أي رمضان من أحب الشهور إلى الله سبحانه وتعالى.

قال «ابن الجوزي» في كتابه «بستان الواعظين»: مثل شهور السنة الاثني عشر كمثل «يعقوب» وأولاده، فكما أن يوسف أحب أولاده إليه.. كذلك فإن رمضان أحب الشهور إلى الله تعالى -ولله المثل الأعلى-. وقد خصه بهذه المنزلة لأسباب كثيرة.. لعل أهمها الآتي:

١- نزول القرآن الكريم في شهر رمضان المبارك.

٢- وقوع ليلة القدر فيه.

٣- كثرة العبادة فيه والإقبال على طاعة الله.

٤- كثرة التعاطف والتآلف والتحابب فيه بين الناس.

٥- صيام المسلمين شهراً بكامله.. هو شهر رمضان.

والصوم عبادة قديمة لعلها بدأت منذ عهد «آدم».. أو «نوح».. أو إبراهيم» عليهم السلام.. بدلالة الآية الكريمة:

﴿يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون﴾. وقد ذكر «الإنجيل» الصوم وامتدحه واعتبره واحدة من العبادات الكبرى، كما عرف الوثنيون الصوم، وكان قدماء المصريين أيام «الفراعنة» يصومون.. وعنهم انتقل إلى اليونان والرومان.. وما زال الوثنيون في الهند يصومون حتى يومنا هذا، كما عرفته بعض العقائد الأخرى «كالبراهمة والمجوس والصابئة والبوذيين وعدد من أهل الملل الذين يعبدون الحيوان أو النبات.

وفي «التوراة» نرى أن الصوم قد فُرض بعض الأيام في بعض المناسبات، حيث كان من مظاهر تقشف القوم لباسهم المسوح على أجسادهم.. ونثرهم الرماد على رؤوسهم.. وتركهم أيديهم غير مغسولة.

أما الإسلام فقد اعتبر الصوم واحداً من أركانه الخمسة الذي لا يتم دين المسلم إلا به، ولا يكمل إلا بأدائه، فهو.. أي الإسلام -وكما يعلم الجميع- قد بُنِيَ على خمس فرائض أو قواعد هي: (شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله- إقامة الصلاة- إيتاء الزكاة- صوم رمضان- حج البيت من استطاع إليه سبيلا). وهكذا نزلت الآية الكريمة واضحة بشأن الصوم.. قال تعالى:

﴿يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون.. أياماً معدودات، فمن كان منكم مريضاً أو على سفر فعدة من أيام أخر وعلى الذين يطيقونه فدية طعام مسكين، فمن تطوع خيراً فهو خير له وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون﴾ صدق الله العظيم.

وقال تعالى في آية أخرى أيضاً: ﴿شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدىً للناس وبينات من الهدى والفرقان، فمن شهد منكم الشهر فليصمه، ومن كان مريضاً أو على سفر فعدة من أيام أخر، يريد الله بكم اليُسر ولا يريد بكم العُسر، ولتكملوا العِدَّةَ ولتكبِّروا الله على ما هداكم، ولعلكم تشكرون﴾. صدق الله العظيم

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

«الصيام جُنّة، فإذا كان يوم صوم أحدكم فلا يرفث ولايفسق.. إلخ الحديث الشريف».

وهكذا نرى أن لهذا الصوم شروطاً وآداباً، وهو ليس الكف عن الطعام والشراب ونحوهما من الأمور التي تتعلق بالجسد ومتطلباته، ولا بالتقشف الظاهري.. وإنما هو حياة روحانية يزينها الذكر والبر.. والإحسان والفكر.. والتخلق بمكارم الأخلاق.. وصيام أعضاء الجسد جميعاً عمَّا حرَّم الله بدءاً بالعين واللسان.. مروراً بالأذن والبطن عن تناول الحرام أو المشكوك فيه.. وانتهاءً باليد والرجل، وقد شرع في السنة الثانية للهجرة.

تلك هي فكرة موجزة عن شهر الصيام.. وتعريف مبسط به.



-٢-

ومن المسلم به أنَّ رمضان المبارك يزورنا مرَّة كل عام كما هو معروف، فيوشِّحُ العالمين العربي والإسلامي بردائه السماوي العَطِر، ويصوم فيه من يصوم تقرُّباً واحتساباً.. ويُفطر فيه من يفطر ممن كان مريضاً أو على سفر، ولكن ثمة أناس يفطرون فيه لأسباب هي في حد ذاتها بهجة للسامعين،

ولا تخلو من عنصري الإمتاع والفكاهة، ولعل أهم تلك الأسباب ما يلي:

- قد يكون سبب الإفطار عن جهل بالدين والعقيدة نتيجة الإغراق في البداوة، وكثير من الأعراب كان يجهل أحكام الشريعة لبعده عنها، وقد انتقيت للقارئ الكريم الطرفة التالية نموذجاً لهذا السبب:

وفد أعرابي على ابن عم له بالحضر، فأدركه رمضان.. فقيل له:

لقد أتاك شهر رمضان.

قال: وما شهر رمضان هذا..؟.

قالوا: الإمساك عن الطعام والشراب.

قال: أبالليل.. أم بالنهار..؟.

قالوا: لا.. بل بالنهار.

قال: أفيرضون بدلاً من الشهر..؟.

قالوا: لا أيها الأعرابي.

قال: فإن لم أصمْ.. فماذا يفعلون..؟.

قالوا: تُضرب.. وتحبس.

فصام أياماً.. فلم يصبر.. فأسرع بالرحيل وأخذ يقول:

يقولُ بنو عمي، وقد زرتُ مصْرهم، تهيَّأْ «أبا عمرو» لشهرِ صيامِ

فقلتُ لهم: هاتوا جرابي ومزودي سلامٌ عليكم.. فاذهبوا بسلامِ

ويمَّمْتُ أرضاً.. ليس فيها مسيطرٌ علـيَّ.. ولا منَّـاعُ أكْـلَ طعـامِ

- وقد يكون سبب الإفطار عن طيش وحمق.. وقد وقع اختياري على الطرفة التالية مثالاً لذلك:

دخل «عُيَيْنَة» بن حصن الفزاري - وكان معروفاً بالحمْق - على الخليفة الراشدي الثالث «عثمان بن عفان رضي الله عنه ليلاً، فقال له الخليفة:

هل لك في العشاء..؟.

فقال عيينة: إني صائم.

فقال الخليفة: أمُواصل أنت يا عُيينة..؟.

قال: وما الوصال يا أمير المؤمنين..؟.

قال الخليفة: أن تصوم يومكَ.. وليلتكَ.. ويومكَ الثاني حتى المساء.

قال عيينة: لا والله يا أمير المؤمنين، ولكنّي وجدت أن صيام الليل أيسرُ عليَّ كثيراً من صيام النهار.

- وقد يكون سبب الإفطار عدم اعتياد الصوم من سابق عليه، وهو ما حصل مع شاعر مجوسي كان حديث عهد بالإسلام فأدركه أول رمضان بعد إسلامه.. فصامه، ولكنَّ الجوع والعطش ألحَّا عليه فقال:

وجدنا دينكم سهلاً علينا
شرائعه.. سوى شهر الصيام

ـــ وقد يكون سبب الإفطار الشعور بوطأة الحرمان من مُتع الطعام والشراب والنساء بعد أن حرمه شهر رمضان إياها، ومن ذلك قول أحد الشعراء المغرمين بتلك المتع بعدما وافاه شهر رمضان فقال:

الغوث من شهر الصيامْ
إذ صارَ لي مثلَ اللِّجامْ
حتى أمتّع بالنّساء.. وبالشراب.. وبالطعامْ

حتى إن بعض الشعراء الفنانين الذين غلبتهم طبيعة الفن ونزعة التمتع بالحياة كانوا ما إنْ يرون شهر رمضان مقبلاً حتى يتفنّنوا في التماس الحيل للتخلص منه.. والهروب من لوم اللائمين.

ويحضرني في هذا المقام الشاعر «أبو عمرو الهندي»، وهو عربي أصيل من أشراف بني تميم، إلا أنّ ولعه بالخمرة وتعلقه بها قعدا به عن منزلته، وكان أستاذ الشاعرين «والبة بن الحباب» و«الحسن بن هانئ الملقب بأبي نواس» وعليه تتلمذا.. ومن مدرسته تخرجا في معاني الخمريات التي ابتكراها وعُرفت عنهما.

وكان «أبو عمرو» هذا يسكن بغداد، فإذا أقبل رمضان فارقها إلى فارس، حيث يعكف على الشراب في بيوت المجوس.. أو إلى أديرة النصارى في الشام، حيث يجد فيها بغيته من الشراب واللهو، ويظل كذلك.. حتى إذا انقضى شهر الصيام عاد أدراجه إلى بغداد، ومما قاله في ذلك الأبيات التالية التي كان «أبو نواس» يتمثل بها في مجالسه الخاصة.. ويستجيدها ويرددها:

شهر الصيام دنتْ منا طلائعُهُ
فارحل لفارسَ.. أو فارحل إلى الشامِ
وكيف يعرفني من لستُ أعرفُهُ
لا الدار داري.. ولا الأقوام أقوامي
حَيُّوا بأزهارهم.. حتى إذا قربتْ
منها الأباريقُ.. حيًّا جامهم جامي

أما تلميذه «أبو نواس» فقد كانت له صولاتٌ وجولاتٌ في هذا المجال بعد أستاذه «أبي عمرو» وها هو يقول بعد أن منعه الصومُ العُقار[1]:

منعَ الصومُ العُقارا
وذوى اللهوُ.. فغارا
وبقينا في سجون الصوم للهمِّ أسارى
غيرَ أني سأُداري
فيه من ليس يُداري
نتغنّى ما اشتهيناهُ
من الشعر.. جهارا

فاسقني حتى تراني
أحسب الديك حمارا

وبالرغم من فسقه وفجوره في رمضان متخفياً.. إلا أنه يطلب أن يعوض في شوّال أضعاف ما فاته من مُتع في رمضان فيقول:

استعدْ من رمضان
بسلافات الدنان
واطوِ شوّالاً على القصف.. وتغريد القيان
وليكُنْ في كلّ يوم
لك فيه سكرتان
أوفقُ الأشهر.. ما أبعدها.. عن رمضان

ومع ذلك.. ومع أن هذا الشاعر ملأ الدنيا فسقاً وفجوراً، إلا أننا نراه في أخريات أيامه يتجه إلى الله العلي الجليل وصاحب الملك والسلطان بهذا الدعاء الحار.. ليكفّر به عما ارتكب في شبابه من سيئات ومعاصي فيقول:

إلهَنا.. ما أعدلك
مليكَ كلّ من ملك
لبيكَ.. قد لبيتُ لك
لبيكَ إن الحمدَ لك
والمُلكَ.. لا شريكَ لك
والليلُ لما أنْ حَلَكْ
والسابحاتُ في الفلكْ
ما خابَ عبدٌ سألكْ
أنتَ له حيثُ سلكْ
لولاكَ يا ربُّ هلَكْ
يا غافلاً.. ما أغفلَكْ
عجّلْ وبادرْ أجَلَكْ
واختم بخيرٍ عملَكْ

ولا يكتفي بذلك.. بل يُتبعهُ بدعاءٍ حارٍ جديد آخر أيضاً يتوسل به إلى الله تعالى أن يعفو عنه وأن يشمله برحمته التي وسعت كل شيء فيقول:

يا ربُّ.. إن عَظُمَتْ ذنوبي كثرةً
فلقد علمتُ بأنّ عفوكَ أعظمُ
إنْ كان لا يرجوك إلا محسنٌ
فبمن يلوذُ ويستجيرُ المجرمُ..؟
أدعوكَ ربِّ.. كما أمرتَ تضرُّعاً
فإذا رددتَ يدي.. فمن ذا يرحمُ..؟
مالي إليكَ وسيلةٌ إلا الرَّجا
وجميلُ عفوكَ.. ثمَّ إنّي مسلمُ

– وقد يكون سبب الإفطار الضيق بطول أيام رمضان، وخاصة إذا أتى في فصل الصيف، من ذلك قول الشاعر العباسي المشهور «ابن الرومي» الذي أدركه الصيام في شهر «آب».. فصام رمضان إلا أنه قال:

شهرُ الصيام مباركٌ
ما لم يكنْ في شهرِ آبْ

الليلُ فيه ساعةٌ
ونهارُهُ.. يومُ الحسابْ
خفتُ العذابَ فصمتُهُ
فوقعتُ في نفس العذابْ

هذا وقد قيل مرةً «لمزيد المدني» وهو واحد من ظرفاء العرب: صوم يوم «عَرَفة» يعدل صوم سنة بكاملها. فصام إلى الظهر من ذلك اليوم، ثم أفطر، ولما سئل عن ذلك أجاب:

يكفيني ستة أشهر.. أي نصف سنة.. يدخل فيها شهر رمضان..!.

وجاء رجل إلى «أبي هريرة» رضي الله عنه في رمضان فقال له:

يا أبا هريرة.. دخلت داراً فأطعموني.. ولم أدرِ..!

فقال أبو هريرة: رزقٌ ساقه الله إليك، حيث أطعمك وسقاكَ ولا عليك، يقصد أنه ليس عليه إثم.

قال الرجل: ثم دخلت داري.. واتصلت بزوجتي..!

فقال أبو هريرة: ليس هذا فعل من تعوَّد الصيام.

وسأل أحد البسطاء جماعة من ظرفاء العرب فقال:

كيف صنعتم يا قوم في رمضان..؟.

فقالوا: كنا إذا أتى شهر رمضان اجتمعنا ثلاثين رجلاً.. فصمناه في يوم واحد واسترحنا منه.

ودخل شاعر على رجل بخيل، فامتقع وجه البخيل واضطربت أوصاله، وظن أن الشاعر لابدَّ آكل عنده ذلك اليوم.. وإلا تعرَّض للهجاء، ولكن الشاعر أخذته الشفقة على الرجل فترفَّق بحاله.. ولم يرضَ أن يطعم من طعامه.. وإنما وصف ذلك البخيل ببيتين الجميلين فقال:

تغيَّرَ.. إذ دخلتُ عليه حتى
فطنتُ.. فقلتُ في عَرَض المقالِ
عليَّ اليومَ نذرٌ من صيامٍ
فأشرقَ وجهُهُ مثلَ الهلالِ

وكان «أشعبُ» أشدَّ الناسِ طمعاً، فدخل على أحد الوُلاة في أول يومٍ من أيام رمضان يطلب الإفطارَ عنده، وجاءت المائدة وعليها جديٌ، فأمعن فيه «أشعب» أكلاً.. وصال وجالَ حتى ضاق الوالي ذرعاً به وأراد الانتقامَ من ذلك الطامع الشره فقال له:

اسمع يا «أشعب».. إنَّ أهل السجن سألوني أن أرسل إليهم من يصلي بهم إماماً في شهر رمضان، فامضِ إليهم.. وصلِّ بهم.. واغنم ثوابهم.

فردٌ «أشعب» وقد فطن إلى رغبة الوالي الانتقام منه:

أرجو أن تعفيني من هذه المهمة يا سيدي مقابل أن أحلف لك بالطلاق والعتاق أني لن آكل لحم جديٍ ما عشتُ أبداً.

فضحك الوالي.. وأعفاه.

ولما أوصد المماليك أبوابهم في أوجه الشعراء والأدباء.. التحق شاعر الكنانة «أبو الحسين» بمهنة «الجزارة»، فلما نهاه صديقه «شرف الدين» عنها لأنها تنقص من قيمته، وتخفض من شعره وأدبه، ردَّ عليه «أبو الحسين» بأنها تمنعه ضراعة السؤال والاستجداء، وتجعله يمنح اللحم والعظم إلى الكلب بعد أن كان يطرق بالشعر أبواب الكلاب من البشر فلا يمنحونه شيئاً، ثم قال:

لا تلمني يا سيدي «شرف الدين»، إذا ما رأيتني قصَّابا
كيف لا أشكرُ «الجزارة»، ما عشتُ.. حفاظاً.. وأرفض الآدابا
وبها أضحت الكلاب ترجيني، وبالشعر كنتُ أرجو الكلابا

وكان رجل فقير يسكن في بيت قديم «يقرقع» سقفهُ لأية حركة، فلما جاء صاحب المنزل لقبض بدل الإيجار.. قال له الساكن المستأجر: أصلحْ لي سقف البيت.. أصلح الله حالك.

فأجابه المالك البخيل: لا تخف يا هذا.. إن السقف صائمٌ يسبّحُ ربَّه.

قال المستأجر: أخشى يا أخا العرب أن يزيد سقف بيتك في التسبيح فيتلو آية من آيات السجدة ثم يخرُّ ساجداً فوقي سجدة لا يقوم بعدها أبداً..!.

ولعل مسك الختام في هذه الطرائف الرمضانية.. الطرفة التالية التي ذهبت مثلاً في حماقة صاحبها وطيشه، والتي تقول:

دخل بعض المغفلين الحمقى من الشعراء مسجد الكوفة يوم الجمعة، وقد انتشر خبر وفاة الخليفة العباسي «المهدي»، وكان الحضور يتوقع قراءة الكتاب عليهم بذلك بين لحظة وأخرى، فقام أحد أولئك الشعراء.. وقال رافعاً صوته:

«مات الخليفة أيها الثَّقلان»

فصاح الحضور: هذا أشعر الناس، لأنه استطاع أن ينعي الخليفة إلى عالمَيّ الإنس والجن في نصف بيت من الشعر فقط.

ومدَّ جميعُ الحضور أسماعهم وأبصارهم إليه بإعجاب ليسمعوا «عَجُزَ البيت» وتتمة القصيدة،

فإذا به يتابع فيقول:
«فكأنني أفطرت في رمضانِ»
قال الراوي: فضحك منه كلٌ من كان في المسجد.. حتى المؤذن والإمام، إذ ما علاقة موت الخليفة بإفطاره في رمضان..؟.. ومن يومها صار مثلاً مشهوراً في الحماقة والطيش..!.

-٣-

تلك هي بعض اللوحات الرمضانية الطريفة التي رسمها لنا عدد من ظرفاء العرب وحمقاهم.. ممن مرَّ بهم رمضان المبارك ذات يوم، ولكن ما اللوحات التي رسمها لنا بعض الشعراء القدامى والمحدثين الذين زارهم شهر رمضان أيضاً.. وأوتوا خيالاً خصباً.. هو إلى الفكاهة والتندر أقرب منه إلى الواقعية والجد..؟.

ذلك أنه كثيراً ما تكون المناسبات الزمانية مصدر وحي إلهام الشعراء والعباقرة والملهمين والفنانين عبر مسار الحياة الطويل، وقد أوحى شهر رمضان المبارك إلى الشعراء والأدباء والظرفاء — فيما أوحى — الكثير من المعاني الطريفة، ورفدهم بالعديد من الصور البيانية الرائعة في شتى مجالات وأغراض الشعر، نذكر منها على سبيل الأمثلة لا الحصر الأغراض والشواهد التالية:

١- في مجال الوصف:

كقول الشاعر «أبي نواس» في فتاة ذات عرقوب طويل وأراد أن يخطبها لنفسه ذات يوم فقال:

نُبِّئْتُ أنَّ فتاةً كنتُ أخطبها
عُرقوبُها مثلُ شهرِ الصومِ بالطولِ

وقول الشاعر «ابن سكَّرة الهاشمي» وهو يصف سوء حاله.. وبخل من حلَّ عندهم ضيفاً ذات يوم فيقول:

أما الصيامُ.. فشيءٌ لستُ أعدمهُ
مدى الزمانِ، وإن بيَّتُّ إفطارا
أغشى أناساً.. فأغشى في منازلهم
جوعاً عليَّ.. ولا أغشى لهم نارا

وقول «أسامة بن منقذ» في السلطان «محمود نور الدين زنكي» وأيامه الملأى بالجوع والعطش:

سلطانُنا زاهدٌ.. والناسُ قد زهدوا
له، فكلٌ إلى الخيرات مُنكمشُ
أيامُهُ.. مثل شهر الصوم.. خاليةٌ
من المعاصي.. وفيها الجوعُ والعطشُ

وقول «ابن العميد» في قاضٍ أفطر خطأً في أول رمضان.. وصام خطأً أول أيام عيد الفطر:

يا قاضياً.. بات أعمى
عن الهلال السعيدِ
أفطرتَ في رمضانِ
وصمتَ يومَ العيدِ

٢- في مجال الغزل:

كقول «ابن الأعرابي» في وصف امرأة يحبها:

فلو كنتِ يوماً.. كنتِ يومَ تواصلٍ
ولو كنتِ ليلاً.. كنتِ لي ليلة القدرِ
ولو كنتِ عيشاً.. كنت نعمة جنّة
ولو كنتِ نوماً.. كنتِ إغفاءةَ الفجرِ

وقول «ثعلب» عن «ابن الأنباري» في وصف امرأة جميلة كان يحبها أيضاً:

لو كنت ليلاً من ليالي الشهرِ
كنتِ من البيضِ تمامَ العشرِ
بيضاءَ.. لا يشقى بها من يسرى
أو كنتِ ماءً.. كنتِ غيرَ كدْرِ
ماءَ سماءٍ في صفاة صخرِ
أظلّهُ الله ببعض السّدرِ
فهو شفاءٌ من غليل الصدرِ

وقول «الوأواء الدمشقي» وهو يسأل حبيبته في يوم شك صامه آخر رمضان، فإذا السؤال ينقلب إلى غزل واضح جريء:

سألتُ من شفّني هواهُ.. ومنْ
هاجَرَني.. مذ عشقتُهُ.. النومُ
أأفطرَ الناسُ..؟.. قال مبتسماً،
زيدَ عليهم في صومهم يومُ
فقلتُ، يا من خسرتُ آخرتي
فيه.. ولم يُغنِ عنّيَ اللّومُ
إنْ لم أكنْ مُفطِراً على قُبَلٍ
منكَ.. فعمري جميعُهُ صَوْمُ

وقول «التهامي»: متغزلاً أيضاً في جارية حسناء واعدته أن تأتيَه في ظلام الليل.. والناس نيام.. وفعلتْ فقال:

بدتْ تحتَ أوراقِ الظلامِ كأنّما
تُطالعُني في وجهها ليلةُ القدرِ

وقول شاعر آخر بعد أن اكتوى بنار الهجر والحرمان ممن أحب:

أهجرٌ..وسُقمٌ..واشتياقٌ..وغربةٌ
وعينٌ بلا نومٍ.. وقلبٌ بلا صبرِ
تمنّيتُ شهرَ الصّومِ.. لا لعبادةٍ
ولكنْ رجاءَ أن أرى ليلةَ القدرِ
فأدعو إلهَ العالمين بدعوةٍ
فيا ربُّ نجِّ العاشقينَ من الهجرِ

٣- في مجال المدح:

كقول شاعر مدح محسناً.. وشبّهه برمضان وبليلة القدر أيضاً فقال:

نلتَ في ذا الصيامِ ما ترتجيهِ
ووقاكَ الإلهُ ما تتقيهِ
أنتَ في الناس مثلُ شهركَ في الأشهرِ.
بل مثلُ ليلةِ القدرِ فيهِ

وقول الشاعر «البحتري» وهو يمدح الخليفة الذي صام رمضان.. ويهنئه بقدوم عيد الفطر السعيد:

بالبرِّ صمتَ وأنتَ أفضلُ صائمٍ
وبسنَّةِ اللهِ الرَّضيَّةِ تُفطرُ
فانْعَمْ بيومِ الفطرِ عيداً.. إنهُ
يومٌ أغرُّ على الزمانِ.. مُشَهَّرُ

وقول «ابن الرومي» وهو يمدح الخليفة أيضاً.. ويهنئه بعيد الفطر:

قد مضى الصومُ صاحباً محمودا
وأتى الفطرُ صاحباً مودودا
ذهب الصومُ.. وهو يحكيكَ نُسْكاً
وأتى العيدُ.. وهو يحكيكَ جودا

وقوله ثانية.. في الغرض ذاته:

رأى العيدُ وجهكَ عيداً لهُ
وإن كنتَ زدتَ عليه جمالا
وكبَّرَ.. حينَ رآكَ الهلالُ
كفعلكَ.. حين رأيتَ الهلالا
رأى منكَ.. ما منه أبصرتَهُ
هلالاً أضاءَ.. ووجهاً تلالا

٤- في مجال الهجاء:

كقول «اللحام الحرَّاني» في رجل اشتهر ببخله في تقديم الطعام والتقتير به للضيوف:

على عددِ القومِ رغفانُهُ
فلستَ ترى لقمةً زائدهْ
أرى الصومَ في دارِهِ للفتى
-إذا حلَّها- أعظمَ الفائدهْ

وقول شاعر آخر في رجل بخيل آخر أيضاً:

يَحذَرُ أنْ يُتخِمَ إخوانهُ
إنَّ أذى التُّخمةِ محذورُ
ويشتهي أن يُؤجروا عنده
بالصَّومِ.. والصائمُ مأجورُ

وقول «ابن عبد ربه» في هجاء بخيل ثالث:

لا يفطرُ الصائمُ من أكلهِ
لكنَّهُ صومٌ لمن أفطرا
في وجههِ من لؤمهِ شاهدٌ
يكفي به الشاهدُ أنْ يُخبَرا
لم يعرفِ المعروفُ أفعالهُ
قطُّ، كما لم ينكرِ المُنكَرا

وقول «ابن الرومي» في «رمضان» ذاته:

شهرُ الصيامِ وإنْ عظُمَتْ حُرْمَتُهُ
شهرٌ طويلٌ.. ثقيلُ الظلِّ والحركةْ
يمشي الهوينى.. فإما حين يطلبنا
فلا السُّليكُ يُدانيه.. ولا السُّلَكةْ[2]
يا صِدقَ من قالَ: أيامٌ مباركةٌ
إنْ كان يَكني عن اسمِ الطولِ بالبركةْ

شهرٌ.. كأنَّ وقوعي فيه من قلقي
وسوءِ حالي.. وقوعُ الحوت في الشبكةْ

وقول شاعر آخر متبرِّم في رمضان:

ثَقُلَ الصَّومُ علينا
أثقلَ اللهُ.. عليهِ
زارني بالأمسِ بدرٌ
كنتُ مشتاقاً إليهِ
فمضى.. لم أقضِ منهُ
حاجةً.. كانتْ لديهِ

٥- في مجال التندُّر والفكاهة:

كقول أحد الشعراء الظرفاء ممن يحبون الطعام والشراب، ولكن «رمضان» منعه منهما، فراح ينتظر هلال «شوال» بفارغ الصبر:

قلْ لشهرِ الصيامِ أنحلتَ جسمي
إنَّ ميقاتَنا طلوعُ الهلالِ
فاجهدِ الآنَ كلَّ جهدِكَ فينا
سترى ما يكونُ في «شوَّالِ»

وقول «الحسن بن رجاء» حين كتب إلى صديق له في يوم شكٍّ أفطر فيه الخليفة «الواثق»:

هززْتُكَ للصبوحِ.. وقد نهانا
أميرُ المؤمنينَ عن الصيامِ
وعندي من قِيانِ المِصْرِ عشرٌ
تطيبُ لهنَّ دائرةُ المُدامِ

فكنْ أنتَ الجوابَ.. فليسَ شيءٌ
أحبَّ إليَّ من حذفِ الكلامِ

وقول «أبي نواس» حين كان يقوم بنزهة مع الأمير «أبي عيسى بن الرشيد» ببلدة «القُفْص» عصر آخر يوم من أيام شهر شعبان، فقال له أحدهم: هذا يوم شك يا أبا نواس، وبعض الناس يصومهُ احتياطاً.

فرد أبو نواس: ليس الشكُّ حجةً على اليقين، وقد حدَّثنا «أبو جعفر» عن.. عن.. عن.. إلى أن رفعه إلى الرسول العربي الكريم (محمد صلى الله عليه وسلم) أنه قال: «صوموا لرؤيته، وأفطروا لرؤيته» يعني هلال شهر رمضان، ثم أنشد قائلاً وهو يخاطب الأمير «أبا عيسى» الذي كان يتنزَّه معه:

لو شئتَ لم نبرحْ من «القُفْص»،[3]
نشربُها حمراءَ.. كالفَصِّ[4]
نسرقُ هذا اليومَ من شهرِنا
فاللهُ قد يعفو عن اللِّصِّ

- ٤ -

تلك هي بعض اللوحات الطريفة التي رسمها لنا بعض الظرفاء والحمقى والشعراء، ويقيناً أنَّ حياة البادية وما فيها من شظف العيش وقسوة الحر كان لها أثرها

فيما قاله الشـعراء في هجاء رمضان خلال العصرين الأموي والعباسي، هؤلاء الشعراء الذيـن كانوا يؤمنـون بالله واليـوم الآخر وفرضـية الصـيام عليهم كركن من أركان الإسلام الخمسة، وها هو ذا الشاعر الماجن «أبـو نواس» يكتب ما يكتـب في آخر حياته مُكفّراً عن سـيئاته.. عائداً إلى الله الغفور الرحيم.. متوسـلاً إليه أن يعفو عنه ويغفر له ذنوبه كما سـبق وأشرنا إلى ذلك، وكذلك فعل مثله الشاعر «ابن الرومي» وغيرهما.. ذلك أن حيـاة البادية من جهـة.. وطبيعة وميـل بعض الشـعراء إلى اللهـو والشراب ممن عاشوا في الحَضَر من جهة ثانية، هما العاملان الرئيسان اللذان كانا يبعدان بينهم وبين رمضان في كثير من الأحيان.

وبالرغـم من أنني شـاعر منذ نصـف قرن من الزمان تقريباً.. إلا أنني من الذين يؤمنـون حتـى العظـم بالآيـات الكريمة: ﴿والشعـراء يتّبعهـم الغـاوون ــ ألم ترَ أنهم في كلِّ وادٍ يهيمـون - وأنهـم يقولـون مـا لا يفعلـون﴾ إلخ السورة الكريمة، كما ويؤمنون بالقـرآن الكريم وبالسـنة الشريفة، ويرون أن تلـك الآيات قد صـوّرت الشـعراء خير تصوير.. ووصفتهم بما هو فيهم، وأعطتهم حقهم كاملاً غير منقوص.

المصادر والمراجع

١- عيون الأخبار: لابن قتيبة.
٢- رمضان في عصور الإسلام: للدكتور حامد الخولي.
٣- رمضان في الشعر العربي: للدكتور حسين مجيب المصري.
٤- كتاب الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني.
٥- كتاب صبح الأعشى: للقلقشندي.
٦- كتاب الذخيرة: لابن بسام.
٧- كتاب الكامل: للمبرد.
٨- كتاب لسان العرب: لابن منظور.
٩- كتاب فنون رمضان: لمصطفى عبد الرحمن.
١٠-كتاب يتيمة الدهر: للثعالبي.
١١-كتاب زهرة الآداب: لأبي إسحق الحصري.
١٢-ديوانا أبي نواس.. وابن الرومي.

الهوامش

١- من أسماء الخمرة.

٢- السليك والسلكة: من عدّائي العرب المشهورين الذيـن يُضربُ بهما المثل في هذا المجال، وهما من الشعراء الصعاليك أيضاً.

٣- بلدة قرب «بغداد» عاصمة الخلافة العباسية.. وحاضرة الدنيا في ذلك الزمان.

٤- جوهرة الخاتم الثمين.

أحاديث نَبَويَّة
جرت مَجرى المَثَل

حسن موسى النميري *

مُحمَّد صلى اللهُ عليْهِ وسلم، أفصَحُ العَرَبِ لِساناً، وأحسَنُ الخَلقِ حَديثاً، وأصدَقُ خَلقِ اللهِ لَهجَةً. وحَديثُ محمَّدٍ كانَ دائماً، ولا يَزالُ أحَبَّ حديثٍ إلى مُستَمعيهِ ومُريديهِ لا يُسارِعُونَ إلى تَسجيلِهِ وتَدوينِهِ، وحِفظِهِ فَحَسب، وإنَّما يُبادِرونَ إلى تَنفيذِ ما فيهِ مِنْ أوامِرَ، وتَحريمِ ما يَحْويهِ مِن نَواهٍ.

كمـا أنَّ حَديثَ مُحمَّدٍ – وإنْ أغضَـبَ خُصُـومَهُ، وأزعَجَ أعـداءَهُ – إلاَّ أنَّ أحَـداً مِنْ هؤلاءِ الخُصـومِ، وأولئكَ الأعداءِ لَم يَتَّهِمْ النَّبِيَّ –صـلى اللهُ

* كاتب وباحث في التراث العربي (سورية).

العمل الفني: الفنان فادي العيسمي

عليْـه وسـلم- بالمُراوغـة والمُخاتَلة. وكانَ دائمًا مَوضِـعَ احْترامِ خُصُومِهِ، وتقديرِ مَنْ يُناقِضُــونَهُ، على الرَّغمِ مِنْ مُخالَفَتِهِم لَهُ في الرَّأيِ، ومُناقَضَتِهم في العَقيدَةِ.

واشــتُهِرَ محمَّدٌ -صلى اللهُ عليْهِ وسلم- بينَ الناسِ جَميعًا بِصِــدْقِ كَلِمَتِه، وصَراحَةِ لَهجَتِــهِ كيفَ لا يَكونُ كذلكَ وهو الذي تَرَبَّى على مبادئ القُرآنِ العَظيمَةِ، ومُثُلِ الإسلامِ العُليا التي ارتَضــاها رَبُّ العالَمينَ سُــبحانَهُ وتَعالى لِعِبادِهِ، وحَدَّدَها لَهم في كُتُبِهِ، فكانَتِ اليَنْبُــوعَ العَــذبَ، والمَعينَ الصَّــافيَ اللذينِ اسْــتَقَى مِنْهُما مُحَمَّدٌ صلى اللهُ عليْهِ وسلم. وصَــدَقَ مَنْ قالَ ((كانَ خُلُقُ مُحمَّدٍ القرآنَ)) وصَــدَقَ اللهُ العَظيمُ إذْ يَقُولُ واصِفًا أخلاقَ نَبِيِّهِ (وإنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظيمٍ[1]). وقد فاخَرَ النَّبِيُّ نَفسُهُ عليْهِ الصَّلاةُ والسَّلامُ، بالمَبادِئِ الإلهيَّــةِ التي نَهَلَ مِنْهــا، والينابيعِ القُرآنيَّةِ التــي تَرَبَّى عليْها، حيثُ قــالَ ((لَقَدْ أدَّبَني رَبِّي فأحْسَــنَ تَأديبي)) كما فاخَرَ بالمَوْروثِ الثَّقافيِّ الذي أخَذَهُ عنْ قَومِهِ (بَني هاشــم) مِن قُرَيش، قبلَ أنْ يَبعثَهُ ربُّهُ نَبيًا حيثُ قال: ((أنا أفْصَــحُ العَرَبِ بَيْــدَ[2] أنِّي مِنْ قُرَيش، ونَشَأتُ في بَني سَعْد)).

وإنَّ مَنْ يُدَقِّقُ نَظَرَهُ، ويُصــيخُ بِسَــمْعِهِ إلى أحاديثِ الناسِ -حتى العاديِّينَ وقَليلي الثَّقافَــةِ مِنْهُمْ - يُمكِنُ أنْ يَســتَمِعَ إلى كَثيرٍ مِــنْ أحاديــثِ الرَّسُــولِ -صــلى اللهُ عليْهِ وسلم- تأتي على ألسِنَةِ الناسِ-رُبَّما دُونَ أنْ يَعْلَمُوا-أنَّهــا أحاديثُ نَبَوِيَّةٌ شَريفَةٌ، يُجَمِّلونَ بِهــا كَلامَهُم ويُعَطِّرونَ بِهــا أحاديثَهُمْ، وقد يَسْتَخدِمونَها كَمُؤَكِّداتٍ لِما يَطْرحونَ مِنْ آراءٍ، وما يَقْتَرِحونَ مِنْ أفكارٍ. وسأعرِضُ إلى عَدَدٍ مِنْ هــذهِ الأحاديثِ الشَّــائِعَةِ الذَّائعَةِ على ألسِنَةِ الناسِ، والتي تَجْري مَجرَى الأمْثالِ.

١- لا يُلسَعُ المُؤمنُ مِنْ جُحْرٍ مَرَّتَيْن:

هذا المَثَلُ هوَ نَصُّ حَديثٍ مِن أحاديثِ النَّبِيِّ صــلى اللهُ عليْهِ وســلم، قالَهُ لِلشَّاعِرِ أبــي عَــزَّةَ الجُمَحِيِّ[3] وكانَ أبــو عَزَّةَ هذا رَجُــلاً مُمْلِقًا[4] ذا عِيــالٍ، فَأُسِرَ يــومَ بَدْرٍ كافِــرًا، فقال: يا رَسُــولَ اللهِ، إنِّي ذو عِيالٍ وحاجَةٍ عَرَفْتَها، فامْنُنْ عَلَيَّ، فقال لَهُ النَّبِيُّ: على ألاَّ تُعينَ عَلَيَّ، يُريدُ بِشِــعْرِهِ. فعاهَدَهُ، فأطْلَقَهُ، فقال يَمدَحُ النَّبِيَّ :

ألا أبْلِغا عَنِّي النَّبِيَّ مُحَمَّدًا
فَإنَّكَ حَقٌّ - والمَليكُ- حَميدُ[5]

وأنتَ امرؤٌ تدعُو إلى الحقِّ والهُدَى
عَلَيكَ مِنَ اللهِ الكَريمِ شَهيدُ

وأنتَ امرؤٌ بُوِّئْتَ فِينا مَباءَةً
لَها دَرَجاتٌ سَهْلةٌ، وصعودُ

وإنَّكَ مَنْ حارَبْتَهُ لَمُحارَبٌ
شَقِيٌّ، ومَنْ سالَمْتَهُ لَسَعيدُ

ولكِنْ إذا ذُكِّرْتُ بَدْرًا وأهلَها
تَأَوَّبُ مِنِّي حَسْرَةٌ وتَعودُ(٦)

وبَعدَ إطلاقِهِ بِمُدَّةٍ، وبَينَما كانتْ قُرَيشٌ تُحَضِّرُ للانْتِقامِ مِنَ المُسلمينَ إثْرَ مَعرَكةِ بَدْرٍ، دَعاهُ صَفوانُ بنُ أميَّةَ الجُمَحيّ، وهوَ سَيِّدُ بَني جُمَحَ، دَعا أبا عَزَّةَ إلى الخُروجِ، فاعتَذَرَ وقالَ: إنَّ مُحَمَّدًا مَنَّ عليَّ، وعاهدتُه ألاَّ أظاهِرَ عليهِ أحَدًا، فَلَمْ يَزَلْ صَفوانُ يُحَرِّضُهُ، ويُحَسِّنُ إليهِ الخُروجَ، ويُطْمِعُهُ بِالمالِ، فَخَرَجَ، وصارَ يُحَرِّضُ القَبائلَ المُواليَةَ لِقُرَيشٍ ضِدَّ مُحَمَّدٍ -صلى اللهُ عليهِ وسلم- والمُسلمينَ.

وأُسِرَ أبو عَزَّةَ ثانِيَةً، يومَ أُحُدٍ، وقال للنَّبِيِّ: يا رَسُولَ اللهِ مُنَّ عَلَيَّ، فقال النَّبِيُّ: «لا يُلْسَعُ (٧) المُؤمِنُ مِنْ جُحْرٍ مَرَّتَيْنِ، لا تَمْسَحُ عارِضَيْكَ بِمَكَّةَ، وتَقُولُ: خَدَعتُ مُحمدًا مَرَّتَيْنِ».

٢- إنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا،

هذا المَثَلُ يَقولُهُ المَرءُ حينَ يُعجَبُ بِأُسْلوبِ مَنْ يُحَدِّثُهُ، ولِهذا المَثَلِ (الحَديثِ) قِصَّةٌ طَريفَةٌ ذَكَرَتْها مُعظَمُ كُتُبِ الأمثالِ، وأكثَرُ كُتُبِ التاريخِ والسِّيرَةِ النَّبَويَّةِ. مُلَخَّصُها أنَّ النَّبِيَّ -صلى اللهُ عليه وسلم- لَمَّا جاءهُ وَفْدُ تَميمٍ لِمُبايَعَتِهِ على الإسلامِ سألَ النبيُّ عَمْرَو بنَ الأهتَمِ(٨) عنِ الزِّبْرِقانِ(٩) بنِ بَدْرٍ، فقال عَمْرٌو: إنَّهُ مُطاعٌ في أَدْنَيْهِ(١٠) شَديدُ العارِضَةِ، مانِعٌ لِما وراءَ ظَهْرِهِ. فقال الزِّبْرِقانُ: يا رَسولَ اللهِ: إنَّهُ لَيَعلَمُ مِنِّي أكثَرَ مِن هذا، ولكِنَّهُ حَسَدَني. فقال عَمرو: أما واللهِ - يا رسولَ اللهِ- إنَّهُ لَزَمِرُ (١١) المُروءةِ، ضَيِّقُ العَطَنِ (١٢) حَديثُ الغِنى، أحمَقُ الوالِدِ، لَئيمُ الخالِ. واللهِ - يا رَسولَ اللهِ - ما كَذَبْتُ في الأُولَى، ولَقَد صَدَقْتُ في الأُخرَى؛ رَضِيتُ (١٣) فقُلتُ أحسَنَ ما عَلِمْتُ. وسَخِطتُ (١٤) فقلتُ أسْوَأَ ما علِمْتُ. فقال النَّبِيُّ (إنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا) ولَمْ يَقُلْ أحَدٌ أنَّ العِبارَةَ سُمِعَتْ مِن أحَدٍ قَبلَهُ صلى اللهُ عليهِ وسلم. ويَبدو أنَّهُ أُعجِبَ صلى اللهُ عليهِ وسلم بِما قالَهُ عَمْرو بن الأهتَمِ؛ حيثُ شَبَّهَ ما يَفعَلُهُ بَعضُ البَيَانِ، بِما يَفعَلُ السِّحْرُ.

وذكَرَ بعضُهم أنَّ النبيَّ زادَ على ما سَبَقَ، فقال: «إنَّ مِنَ البيَانِ لَسِحْراً، وإنَّ مِنَ الشِّعْرِ لَحُكْماً»[15].. كَمَا ذَكَرُوا أنَّ بعضَ فُصَحاءِ العَرَبِ تَكَلَّمَ بينَ يَدَيْ عُمَرَ بنِ عبدِ العزيزِ -رضيَ اللهُ عنهُ- بِكَلامٍ استَحْسَنَهُ عُمَرُ، فقال: هذا السِّحْرُ الحَلالُ.. وقَرِيبٌ مِنْ هذا ما قالَهُ ابنُ الرومي[16] حينَ جعَلَ حَديثَ صاحبتِهِ كالسِّحْرِ الحَلالِ إذْ قال:

وحَديثُها السِّحْرُ الحَلالُ لَوَ انَّهُ
لم يَجْنِ قَتْلَ المُسْلِمِ المُتَحرِّزِ
إنْ طالَ لم يُمْلَلْ، وإنْ هيَ أوْجَزَتْ
وَدَّ المُحَدَّثُ أنَّها لم تُوجِزِ[17]

وقال المُسَيَّبُ بنُ عَلَسٍ[18] يصفُ حديثَ قومٍ أحبَّهُمْ :



وكالشَّهْدِ بالرَّاحِ ألفاظُهُمْ
وأخْلاقُهُمْ مِنْهُما أطيَبُ

٣- إيَّاكُمْ وخَضْراء الدِّمَن:

وهذا أيضًا حديثٌ للنَّبِيِّ -صلى اللهُ عليهِ وسلم- فقيلَ لَهُ لَمَّا لَفَظَ هذهِ العبارَةَ: وما ذاكَ يا رسُولَ اللهِ ؟ قال: [المَرْأةُ الحَسْناءُ في مَنْبِتِ السُّوءِ» والدِّمْنَةُ: مـا اجتَمَعَ مِنْ أبْعارِ المَاشِيَةِ، وأبوالِها، وما خالَطَها، وتَلَبَّدَ

معها من طين عند مناهل الماء، حيث تجتمع المواشي لترد؛ فإذا ما نبت العشب في مثل هذه البيئة، كان غضا طريا، وزاهيا في شكله، ولونه.. والنبي -صلى الله عليه وسلم- حريص على المخبر أكثر من حرصه على المظهر، لا تغره مظاهر الأشياء، إذا كانت في حقيقتها وفي داخلها فاسدة خربة. كما أن النبي من باب آخر لا تبهره انتماءات البشر الأسرية، ذات اللمعان الآني البراق، أو الجاه الدنيوي العريض الآتي من الغنى المادي المحض، إذا كان معزولا عن مكارم الأخلاق، ومحاسن السير.. فالشرف والنبل والسؤدد عند النبي ماكان نابعا من التربية الخلقية القويمة، لا من عراقة النسب الآتي من المظاهر الدنيوية الخداعة.

٤- انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا:

إن المتسرع يجد لهذا المثل معنى قبليا جاهليا قبيحا؛ فقد يفهم أن القائل يدعو إلى نصرة الأخ في حالتيه: حالة تعديه على الآخرين، أو حالة رده عدوان الأشرار المعتدين، وهذا المعنى الظاهر لعبارة (انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا) وهكذا كان أهل الجاهلية يفعلون؛ فهم يؤيدون ابن قبيلتهم على كل حال، لا يهتمون بعدل، ولا يأبهون لمظلمة، ولذلك قال شاعرهم قريط بن أنيف العنبري:

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم
طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم
في النائبات على ما قال برهانا[١٩]

أما رسول الله -صلى الله عليه وسلم- فقد قدم لهذا المثل معنى جديدا ابتكره من روح دين الإسلام، ومن أصل فكر القرآن، فجعل لهذا الحديث فلسفة مغايرة للمعنى الذي كان سائدا ومألوفا في جاهلية العرب.. وذلك حين سأله أحدهم: يا رسول الله، هذا ننصره مظلوما، فكيف ننصره ظالمًا؟ فقال صلى الله عليه وسلم: تردّه عن الظلم[٢٠].

نعم، إن محمدًا عدوٌّ للظلم، خصم للظالمين، كيف لا يكون كذلك، وهو الذي يقول في حديث قدسي: **(يا عبادي، لقد حرمت الظلم على نفسي، وجعلته محرما بينكم فلا تظالموا، الظلم ظلمات يوم القيامة)**.

وتذكر بعض كتب الأمثال أن أوّل مَنْ قال هذا المَثَل جندب بنُ العنبرِ مِنْ بني تميم وكانَ جُندبُ رَجُلاً دَميمًا[٢١] فاحِشًا[٢٢] وكانَ إلى ذلكَ شُجاعًا. جلسَ يومًا معَ سَعد بن زَيْد مَناة يَشْرَبانِ، فلمَّا أخَذَ الشرابُ فيهِما، قال جُندُبُ لِسَعدٍ، وهوَ يُمازِحُهُ: يا سَعدُ لَشُربُ لَبَنِ اللّقاحِ[٢٣] وطُولُ النّكاحِ، وحُسْنُ المِزاحِ، أحَبُّ إليْكَ مِنَ الكِفاحِ، ودَعْسِ[٢٤] الرِّماحِ، ورَكْضِ الوَقاحِ[٢٥] فأجابَهُ سَعدٌ: كَذَبْتَ، واللهِ إنّي لأُعمِلُ العامِلَ[٢٦] وأنْحَرُ البازِلَ[٢٧] وأُسْكِتُ القائلَ. قال جُندُبُ: إنَّكَ لَتَعلَمُ أنَّكَ لَو فَزِعتَ[٢٨] لَدَعَوتَني عجلاً وما ابتغيتَ بِي بَدَلاً، ولَرَأيتَني بَطَلاً، أركَبُ العَزيمةَ[٢٩] وأمنَعُ الكَريمةَ[٣٠] فغَضِبَ سَعدٌ وأنشأ يَقول مُعَرِّضًا بِجَندب (بِقُبْحِ وجهِهِ):

هلْ يَسُودُ الفَتَى إذا قَبُحَ الوَجْـ
ـهُ، وأمْسَى قِراهُ غيْرَ عَتيدِ[٣١]
وإذا الناسُ في النَّدِيِّ رَأوهُ
ناطِقًا قالَ قَولَ غَيرِ سَديدِ[٣٢]

فأجابَهُ جُندُبُ:

ليسَ زَيْنُ الفَتَى الجَمالَ، ولكنْ
زِينَهُ الضَّرْبُ بالحُسامِ التَّليدِ[٣٣]

إنْ يُنِلْكَ الفَتَى فَزَيْنٌ، وإلاّ
رُبَّما ضَنَّ بِاليَسيرِ العَتيدِ[٣٤]

وكانَ سَعدُ بنُ زيد عائفًا[٣٥] فقالَ لِجُندُبَ: أما والذي أحلفُ بِهِ لَتَأسِرَنَّكَ ظَعينَةٌ[٣٦] بينَ العرينَةِ والدُّهينَةِ[٣٧] ولَقَد أخبَرَني طَيري، أنَّهُ لا يَفُكُّكَ غَيْري. قال جُنْدُب: كَلاَّ، إنَّكَ لَجَبان، تَكْرَهُ الطِّعان، وتُحِبُّ القِيَان. فَتَفَرَّقا على ذلكَ، وظَلاَّ زَمانًا لا يَلتَقِيانِ...

وخَرَجَ جُندُبُ يومًا على فَرَسٍ، يُريدُ القَنَصَ، فمَرَّ على أمَةٍ لِبَني تَميمٍ، أصْلُها مِنْ جُرهُم، فَراوَدَها عَن نَفسِها، فامتَنَعَت عليه، فنَزَل عن فرَسِهِ، واثِقًا مِنْ نَفسِهِ، مُتَجَرِّئًا عليها. فَقَبَضَتْ على كِلتا يَدَيْهِ بِيَدٍ واحِدَةٍ، وظَلَّتْ تَعصُرُهُما حتى اسْتَغاثَ واسْتَسلَمَ إليْها فشَدَّتْ يَدَيْهِ بِعِنانِ فَرَسِهِ وراحَتْ بِهِ مَعَ غُنَيْمَةٍ[٣٨] لَها، وهيَ تَحْدُو[٣٩] بِهِ، وتَقُولُ:

لا تَأمَنَنَّ بَعدَها الوَلائدا
فَسَوفَ تَلقَى باسِلاً مَوارِدا[٤٠]
وحَيَّةً تُضحي لِحَيٍّ راصِدا

قالَ: فَمَرَّتْ الأمَةُ بِجُندُبَ على سَعدٍ، وكانَ في إبِلِهِ، فاستَغاثَ بِسَعدٍ، وقال لَهُ:

أغثني يا سعدُ. فقال سعدٌ: إنّ الجبانَ لا يُغيثُ، فقال جُندُبُ:

يا أيُّها المرءُ الكريمُ المَشكومْ
أنْصُرْ أخاكَ ظالمًا أو مَظلومْ

فأقبلَ إليه سَعدٌ، فأطلقَهُ. فقال جُندُبُ: لَمْ يَكذِبْ طَيرُك، ولم يَصْدُقْ غَيرُكَ[41]

٥- لا يَنتَطِحُ فيها عَنْزان

العَنْزُ، والماعِزَةُ: الواحدةُ مِنَ المَعْزِ، والمَعْزُ هي السُّودُ مِنَ الغَنَمِ (أي ذوات الشَّعْرِ) والعَنْزُ غالبًا ما تكونُ قَرناءَ (أي ذاتَ قَرنَينِ) ونادرًا ما تكونُ جَمّاءَ (أي بلا قَرنَينِ) وكثيرًا ما يَحدُثُ بينَ العَنْزِ وأُختِها مُنافَسَةٌ، ثُمَّ خلافٌ، وعِندَئذٍ تَتَناطَحانِ، فتتضارَبانِ بالقُرونِ.

ويُذكَرُ أنَّ أوّلَ مَن ابتَدَعَ هذا المثَلَ هو النَّبيُّ الكريمُ محمَّدٌ -عليهِ الصَّلاةُ والسَّلامُ- ولهذا المَثَلِ قِصَّةٌ طَريفةٌ تُذكَرُ إذا ذُكِرَ، هذهِ القِصَّةُ كانتْ سَبَبًا في قَولِهِ، مُلخَّصُها أنَّ امْرأةً اسمُها عَصْماءُ بنتُ مَروانَ، وهيَ مِن بَني أُمَيَّةَ بن زَيدٍ، كانتْ تُكثِرُ مِنْ سَبِّ النَّبيِّ وشَتْمِهِ، كما كانتْ تتمَنّى لَهُ وللمسلمينَ السُّوءَ والمَوتَ، يُشارِكُها في ذلكَ زَوجُها يَزيدُ بنُ حِصْنٍ الخَطْميِّ، وكانت تُحَرِّضُ المُشركينَ وتَحُثُّهم على التَّعاوُنِ والتَّآزُرِ، لاقْتِلاعِ المُسلمينَ والقَضاءِ عليهِم، وتَقولُ الشِّعْرَ في هِجاءِ النَّبيِّ والمُسلمينَ والإساءةِ إليهِم، في حين تَمدَحُ المُشركينَ وآلهَتَهُم. فجَعَلَ أحَدُ مُحِبّي النَّبيِّ واسمُهُ عُمَيرُ بنُ عَديٍّ، جَعَلَ على نَفسِهِ نَذْرًا للهِ سُبحانَهُ وتَعالى: لَئِنْ رَدَّ اللهُ عَزَّ وجَلَّ النبيَّ مُحمَّدًا سالمًا مِنْ بَدرٍ لَيَقْتُلَنَّها.. وعادَ النبيُّ مُحمَّدٌ -والحَمدُ للهِ- سالمًا غانمًا ظافرًا مُنْتَصِرًا مِن بَدرٍ، فَعَدا عُمَيرٌ على عَصْماءَ فَقَتَلَها، ثم لَحِقَ بالنبيِّ -صلى اللهُ عليهِ وسلم- فصَلّى مَعَهُ الصُّبحَ.. كانَ مِنْ عادةِ النبيِّ صلى اللهُ عليه وسلم أنْ يَتَفَحَّصَ أصحابَهُ إذا قامَ مِنْ صَلاةِ الفَجرِ لِيَدخُلَ مَنْزِلَهُ، فَرأى عُمَيرًا، فسَلَّمَ عليهِ، وقالَ لَهُ: أقتلتَ عَصْماءَ؟ قالَ نَعَم يا رَسولَ اللهِ. ثمّ قالَ عُمَيرٌ: يا نَبِيَّ اللهِ هل عليَّ في قَتْلِها شيءٌ؟ فقال رسولُ اللهِ -صلى اللهُ عليهِ وسلم- (لا يَنْتَطِحُ فيها عَنْزانِ[42]).

ولهذا المَثَلِ شَبيهٌ في لَفظِهِ ومَعناهُ، وهوَ قَولُهُمْ (لا تَحْبِقُ في هذا الأمرِ عَناقٌ[43]) حَوْليَّةٌ) وهذا المَثَلُ قالَهُ: عَديٌّ[44] بنُ حاتِم

الطّائي، حينَ قُتِلَ عُثمانُ بنُ عَفَّانَ -رضي اللهُ عنهُ- وكانَ عَدِيٌّ مِمَّنْ لَهُ رأيٌ سَيِّئٌ في سياسةِ عُثمانَ، وكانَ مِمَّنْ يَنْتَقِدُهُ.. فَلَمَّا كانَ يومُ الجَمَلِ (٤٥) فُقِئَتْ إحدى عينَيْ عَدِيٍّ، وقُتِلَ ابْنُهُ في صِفِّينَ، وكانَ في المَعرَكَتَيْنِ مَعَ عليّ بن أبي طالب- رحمَهُ اللهُ-، فقيلَ لَهُ: يا أبا طَريف ! أَلَمْ تَزعُمْ أَنَّهُ لا تَحْبِقُ في هذا الأمرِ عَناقٌ حَوْلِيَّةٌ ؟ قال: بَلَى واللهِ.. التَّيسُ الأعظَمُ قد حَبَقَ فيه (٤٦).

٦- مَنْ كَثُرَ كَلامُهُ كَثُرَ سَقَطُهُ،

قيلَ إنَّ هذا المَثَلَ قالَهُ نَبِيُّنا مُحَمَّدٌ - صلى اللهُ عليهِ وسلم- وقيلَ: بَلْ قالَهُ عُمرُ بنُ الخَطّابِ -رضي اللهُ عنهُ- وذَكروا أنَّ النبيَّ زادَ على ما تَقَدَّمَ : .ومَنْ كَثُرَ سَقَطُهُ كَثُرَ كَذِبُهُ، ومَنْ كَثُرَ كَذِبُهُ كَثُرَتْ ذُنوبُهُ، ومَنْ كَثُرَتْ ذُنوبُهُ كانَتِ النّارُ أولَى بِهِ (٤٧). ونُقِلَ عنِ الأحنَفِ بنِ قيس أنَّهُ قال: قال لي عُمرُ بنُ الخطاب: يا أحنَفُ، مَنْ كَثُرَ ضَحِكُهُ قَلَّتْ هَيبَتُهُ، ومَنْ مَزَحَ اسْتُخِفَّ بِهِ، ومَنْ أكثَرَ مِنْ شَيءٍ عُرِفَ بِهِ، ومَنْ كَثُرَ كَلامُهُ كَثُرَ سَقَطُهُ، ومَنْ كَثُرَ سَقَطُهُ قَلَّ حَياؤُهُ، ومَنْ قَلَّ حَياؤُهُ قَلَّ وَرَعُهُ، ومَنْ قَلَّ وَرَعُهُ ماتَ قَلبُهُ.

ولا شَكَّ فإنَّ الرَّجُلَ المِهْذارَ، كَثيرَ الكَلامِ، كَثيرًا ما يَقَعُ في الأخطاءِ؛ لأنَّ كَثيرَ الكَلامِ عادَةً لا يَتَوخَّى الدِّقَّةَ، والصِّدقَ في قَولِهِ، ولا يَتَحَرَّى الصَّوابَ فيما يَصدُرُ عَنْهُ. والقَصدُ والاعتِدالُ هوَ التَّوَسُّطُ؛ فَلا الصَّمتُ والسُّكوتُ مِن مَزايا الإنسانِ الحَكيمِ؛ ولا الهَذْرُ وكَثْرَةُ الكَلامِ مَحمودا العَواقِبِ؛ ولا شَيءَ أفضَلُ مِنَ التَّوَسُّطِ والاعتِدالِ.. ولِلَّهِ دَرُّ الشاعرِ (سالم بن وابصة(٤٨)) حيثُ قال:

يا أيُّها المُتَحَلّي غَيرَ شيمَتِه
إنَّ التَّخَلُّقَ يَأتي دُونَهُ الخُلُقُ(٤٩)

فَما أحسَنَ الاعتِدالَ، وما أجوَدَ أخْذَ النَّفسِ بِالقَصدِ؛ لأنَّ كُلَّ شيءٍ زادَ عنْ حَدِّهِ انْقَلَبَ إلى ضِدِّهِ، وخِلالُ الخَيرِ لَها مَقاديرُ دَقيقَةٌ، فَإذا خَرَجَتْ عنْ حُدودِها، اسْتَحالَتْ إلى أضْدادِها، فَما أحسَنَ الحَياءَ، لكنَّهُ إذا جاوزَ مِقدارَهُ انْقَلَبَ عَجْزًا، والشَّجاعَةُ مَرغوبٌ بِها، لكنَّها إذا تَجاوزَتْ مِقدارَها صارتْ تَهَوُّرًا، والكَرَمُ جَميلٌ، لكنَّهُ إذا تَعَدَّى حُدودَهُ صارَ إتلافًا وتَضْييعًا، والقَصْدُ حَسَنٌ جَميلٌ، لكنَّهُ إنْ جاوَزَ مِقدارَهُ صارَ بُخْلاً، والكَلامُ المُختارُ المَوْزونُ مَطلوبٌ، لكنَّهُ إذا

تَخَطَّى المِقْدارَ صارَ إهْداراً، والصَّمْتُ جَميلٌ فَإذا تَجاوَزَ حَدَّهُ صارَ عَيّاً.

٧- الدِّينُ النَّصيحَةُ:

وهذهِ العِبارَةُ المَشْـهورَةُ التي تَتَرَدَّدُ على ألسِـنَةِ كَثيرٍ مِنَ الناسِ، مِـنِ ابْتِداعِ النبيّ – صلى اللهُ عليْهِ وسلم– وتَمامُ هذهِ العِبارَةِ، أنَّ أحَدَ السَّـامِعينَ قالَ: لِمَنْ يا رَسـولَ اللهِ؟ فقــالَ: (لِلَّهِ، ولِرسـولِهِ، ولأئمَّةِ المُسْـلِمينَ، وعامَّتِهِمْ) وشَـرَحَ بعضُ العُلَماءِ هذا القَوْلَ، فقال :

أ – النَّصـيحَةُ لِلَّهِ: تَعني أنْ يَكونَ عَمَلُ المُؤمِنِ خالِصـاً لِوَجهِ اللهِ، خالياً مِنَ الرِّياءِ والنِّفاقِ وما شابَهَ ذلكَ.

ب – النَّصـيحةُ لِلرَّسولِ: أنْ يَتَقَبَّلَ دَعوَةَ النُّبوَّةِ بِقَلْبٍ صافٍ، وسَريرَةٍ راغِبَةٍ، ولا يُضْمِرُ ما يُخالِفُ هذهِ الدَّعوَةَ، وما يُنافيها.

ت – النَّصيحة لأئمَّةِ المُسْلِمينَ: ألاَّ يَشُقَّ عَصـا الطّاعَةِ عليْهِمْ أو يَعمَلَ ضِدَّهم، ولا يُخالِفَ مَنْهَجَهم، وأنْ يُؤيِّدَهم إنْ أحْسَـنُوا، ويُصَوِّبَهم إنْ أساؤوا.

ث– النَّصيحةُ لِعامَّةِ المُسلمينَ: أنْ يَتَعامَلَ مَعَهم بِصِدْقٍ واسْتِقامَةٍ وإحْسانٍ، يُؤيِّدُ وُجوهَ الخَيْرِ والصَّــلاحِ لَدَيْهِــمْ، فيَشُــدُّ على يَدِ المُحْســنِ مِنْهم، ويَحولُ دونَ الشَّرِّ والفَســادِ فيهِمْ، ويَأخُذُ على يَدِ مَنْ يَتَّجِهُ نَحوَ السُّــوءِ ويَدْعو إلى الباطِلِ مِنْهُم.

وهذا الحَديثُ يُصَحِّحُ المَفهومَ الخاطِئَ الذي يَكادُ يَكــونُ مُنْطَبِعاً فــي عَقيدَةِ بَعضِ البُسَــطاءِ مِنَ المُسلمينَ، أولئكَ الذينَ يَظُنُّونَ أنَّ مِقْياسَــ التَّعَمُّــقِ فــي الدِّيــنِ يَأتــي مِنْ كَثْرَةِ الصَّــلاةِ والرُّكوعِ والسُّجودِ، والصِّيامِ، والابْتِعــادِ عن مُعاشَرَةِ الناسِ، والانْعِزالِ عَنِ الخَلْقِ.

والنبــيُّ في هذا المَثَــلِ (الحَديثِ) يُؤَكِّدُ علــى ضَــرورَةِ الاخْتِلاطِ بِالنَّاسِ، إذْ كيفَ يَنْصَحهم إذا كانَ بَعيداً نائِياً عَنْهم؟ كما يُؤَكِّدُ على حُسْنِ التَّعامُلِ مَعَ قِياداتِ المُجتَمَعِ، ومَنْ أنيــطَ بِهِم أعمالٌ قِيادِيَّةٌ في هذا الجانِبِ أو ذاكَ. يُريدُ النبيُّ مِنَ الفَردِ المُسـلِمِ أنْ يَكونَ إيجابِيّــاً في مُعامَلاتِهِ مَعَ الأفرادِ، فلا يُمَيِّزُ نَفسَــهُ عنهم، يُؤازِرُ أعمالَ البِرِّ والخَيْرِ التي يَقومونَ بِها، ويَحولُ دونَ انْزِلاقِهِمْ فيما يَؤولُ إلى الشَّرِّ، فيُبَصِّرُ جاهِلَهم، ويُسَــانِدُ عالِمَهم، ويَكــونُ مَعَهمْ يَداً نَحوَ الخَــيْرِ، وإذا ما رأى

اعوجاجًا لدى الأفرادِ والقياداتِ بادرَ إلى الإشارةِ إليه فتنصحُ مرتكبَهُ (سرًا وخفيةً) منْ غيرِ أنْ يُطلعَ الآخرينَ على ذلكَ، وإلاَّ انقلبتِ النصيحةُ إلى فضيحةٍ.. وهذا يُعدُّ امتثالاً لقولِهِ صلى اللهُ عليهِ وسلم: (مَنْ رأى منكم منكرًا فليُغيّرْهُ بيدِهِ، فإنْ لمْ يستطعْ فبلسانِهِ، فإنْ لمْ يستطعْ فبقلبِهِ، وذلكَ أضعفُ الإيمان) والتصويبُ باليدِ: منِ اختصاصِ أولي الأمرِ وأصحابِ السلطانِ والجاهِ، أمَّا التصويبُ باللسانِ فهذا شأنُ أصحابِ الفكرِ، وقادةِ العلمِ والتوجيهِ...

٨- الصمتُ حُكْمٌ، وقليلٌ فاعلُهُ[٥٠]:

كلمةُ (الحُكْمِ) هنا تعني (الحِكمة) التي ربَّما جعلنا منْ مُرادفاتِها، أو شرحْناها بمعنى (التروّي، والتأنّي، وتوخّي العدلِ والإنصاف)

يُذكرُ أنَّ لقمانَ الحكيمَ دخلَ على النبيِّ داوودَ عليهِ السلام، وهوَ يصنعُ درعًا، فهمَّ لقمانُ أنْ يسألَهُ عمَّا يصنعُ، ثمَّ أمسكَ ولمْ يسألْ، حتى تمَّمَ داوودُ عملَهُ، وقامَ فلبسَها، وقالَ: نِعمَ أداةُ الحربِ، فقالَ لقمانُ (الصمتُ حُكمٌ، وقليلٌ فاعلُهُ) ولو أنَّ لقمانَ سألَ، ما زادَ داوودُ على منْحِهِ أكثرَ ممَّا أعطاهُ بلا سؤال.

الصمتُ منَ الجاهلِ، يكونُ عيًّا وضعفًا، لكنَّهُ منَ العالِمِ يكونُ أناةً وتفكُّرًا. والصمتُ مستحبٌّ منَ الجاهلِ؛ لأنَّ كلامَهُ ربَّما سبَّبَ أذًى، وأحدثَ ضررًا لِمَنْ يُصغي إليهِ، ولِمَنْ يستقبلُ كلامَهُ. وهوَ غيرُ مستحبٍّ منَ العالِمِ لأنَّ الناسَ ينتظرونَ ساعةَ نُطقِهِ ويترصّدونَ لحظةَ كلامِهِ، ليستمتعوا بِما يجْنونَ منْ ثمارِ لسانِهِ، وما يقطفونَ ممَّا يُستجادُ منْ لآلئِ فكرِهِ. والعالِمُ يلجأُ إلى الصمتِ في حالتيْنِ: يلجأُ إليهِ عامدًا قاصدًا ليُرتِّبَ أفكارَهُ، وينسِّقَ ما يكتنزُ منْ معلوماتٍ، وفي هذهِ الحالةِ يكونُ الصمتُ منهُ حكمةً والحكمةُ غايةٌ يسعى لإدراكِها المتكلّمُ والمُصغونَ، ويكونُ الصمتُ في هذهِ الحالةِ أيضًا مُحبَّبًا ومُفيدًا. وقد يلجأُ العالِمُ للصمتِ إذا كانَ مَغيظًا مُحنقًا، وهُنا يُساعدُهُ صمتُهُ على كظْمِ ما يتجرَّعُ منْ أكؤسِ الغيْظِ، وما يتجاوزُ بِهِ عنْ إساءاتِ الآخرينَ، وما يعلو بِهِ فوقَ آلامِهِ، ويسمو فوقَ كُلومِهِ.

ويسقُطُ العالِمُ، ويهوي إلى الدَّركِ الأسفلِ

مِنْ دَرَجاتِ الجَهالَةِ إذا أُصيبَ بِشَيءٍ مِنَ الثِّقَةِ الزّائِدَةِ بِالنَّفْسِ، تَنْمو هذِهِ الثِّقَةُ وتَتَطَوَّرُ إلى ما يُشْبِهُ الغُرورَ؛ وعِندَئذٍ يَستَطيلُ لِسانُهُ ويَكْثُرُ هَذْرُهُ وتَخليطُهُ، فيفيضُ بِكلامٍ امتَزَجَ صالِحُهُ القَليلُ بِطالِحِهِ الكَثيرِ، والهَذْرُ والثَّرْثَرَةُ عَدُوّانِ لَدودانِ لِلحِكْمَةِ، التي يُحِبُّ إدْراكَها المُتَكَلِّمُ، ومُتَلَقّي الكَلامِ.

وقد حَذَّرَ النَّبيُّ -صلى اللهُ عليهِ وسلم- كما يُفهَمُ مِنْ مَضْمونِ الحَديثِ (المَثَلِ) حَذَّرَ مِنَ الهَذْرِ والإكثارِ، وتَبْذيرِ الكَلامِ حينَ قالَ (وقليلٌ فاعِلُ الصَّمْتِ) وذلكَ لأنَّهُ يَعلَمُ أنَّ الإنسانَ بِطبيعَتِهِ يُحِبُّ أنْ يَعرِضَ ما عِنْدَهُ مِنْ بِضاعَةٍ، فإذا ما عَرَفَ أنَّ النّاسَ يَستَحسِنونَ قَوْلَهُ راحَ يَطوي البِلادَ مُوَزِّعًا نَصائِحَهُ، مُبَدِّدًا ثَمَراتِ عَقْلِهِ، مُدِلًّا بِما مَنَحَ، مُفاخِرًا بِما وَهَبَ.. ونادِرًا ما يَخْزِنُ لِسانَهُ، ويُوَفِّرُ نَصائِحَهُ، وهوَ إنْ فَعَلَ ذلكَ أراحَ نَفسَهُ وغَيْرَهُ... قال امرؤ القيس يدعو إلى الصَّمْتِ والابتعادِ عن الهَذْرِ :

إذا المَرءُ لم يَخْزُنْ عليْهِ لِسانَهُ
فَلَيْسَ على شَيْءٍ سِواهُ بِخَزّانِ

ولَعَلَّ زُهيرَ بنَ أبي سُلمَى كانَ أكثَرَ تَوفيقًا حينَ ذَكَرَ الصَّمْتَ مُعَلِّلاً؛ فالصَّموتُ قد تُعجَبُ بِصَمْتِهِ، ولكنَّكَ تكونُ أكثَرَ إعْجابًا بِهِ إذا نَطَقَ بِكَلامٍ مُفيدٍ مُرَتَّبٍ مُنَسَّقٍ. ولا قيمَةَ لِلإنسانِ عندَ زُهيرٍ إلاّ بِأصْغَرَيْهِ (لِسانِهِ وقَلْبِهِ):

وكائِنْ تَرى مِنْ صامِتٍ لَكَ مُعْجِبٍ
زِيادَتُهُ، أو نَقْصُهُ في التَّكَلُّمِ
لِسانُ الفَتَى نِصْفٌ ونِصْفٌ فُؤادُهُ
فلم يَبْقَ إلاّ صُورَةُ اللَّحْمِ والدَّمِ(٥١)

والحِكْمَةُ التي قد يُكافِئُ مَعناها، ورُبَّما رادَفَها (الصَّبْرُ والأناةُ والتَّفَكُّرُ والتَّرَيُّثُ وعَدَمُ الاستِعجالِ) شيءٌ مُحَبَّبٌ لِلإنسانِ، مَرغوبٌ باقتِنائِهِ والاستِحواذِ عليْهِ، ولِذا امتَدَحَهُ الشُّعَراءُ، وأشادوا بِمَكانَتِهِ، مِنهم النابغةُ الذُّبياني حيثُ قال:

الرِّفْقُ يُمْنٌ والأناةُ سَعادَةٌ
فَتَأَنَّ في رِفْقٍ تُلاقِ نَجاحا(٥٢)

وقال حارِثَةُ بنُ بَدرٍ في مِثلِ هذا المَعنَى:

اسْتَأْنِ تَظْفَرْ في أُمورِكَ كُلِّها
وإذا عَزَمْتَ على الهَوَى فَتَوَكَّلِ

٩- المَرءُ بِخَليلِه، فَلْيَنْظُر امْرُؤٌ مَنْ يُخالِل:

وهذا الحديثُ (المَثَلُ) أيضًا مِن ابْتِكارِ النبي -صلى اللهُ عليه وسلم- يَدعو النبيُّ في هذا الحديث، إلى مُصاحَبَةِ أخيارِ الناسِ، وأفاضِلِ الخَلْقِ، ويَنْهَى عن التَّعامُلِ معَ الفُسَّاقِ، ويَدعو إلى اجْتِنابِ الاتِّصالِ بالأشرارِ... فَمُصاحَبَةُ الأشرارِ لَنْ يَجنِيَ المرءُ منْها إلاَّ الأذَى والشَّرَّ ثُمَّ الحَسْرَةَ فالنَّدامَةَ، ويُذكَرُ هُنا حَديثٌ رائعُ الدَّلالَةِ، قالَهُ النبيُّ -صلى اللهُ عليه وسلم- وهوَ قولُهُ: (إنَّما مَثَلُ الجَليسِ الصَّالحِ وجَليسِ السُّوءِ كَحامِلِ المِسْكِ ونافِخِ الكِيرِ[٥٣] فَحامِلُ المِسكِ إمَّا أنْ يُحْذِيَكَ[٥٤] وإمَّا أنْ تَبْتاعَ مِنْهُ، وإمَّا أنْ تَجِدَ مِنْهُ ريحًا طَيِّبَةً. ونافِخُ الكِيرِ إمَّا أنْ يَحْرِقَ ثِيابَكَ، وإمَّا أنْ تَجِدَ مِنْهُ ريحًا مُنْتِنَةً[٥٥]). والناسُ دائمًا يَربِطونَ بينَ الأقرانِ، فَيَجعلونَ المَرءَ شَبيهًا لِمَنْ يُصاحِبُ، مُماثِلاً لِمَنْ يُماشي.. كما قال عَدِيُّ بنُ زيد[٥٦]:

عَنِ المَرءِ لا تَسألْ وسَلْ عن قَرينِه
فَكُلُّ قَرينٍ بِالمُقارَنِ يَقتَدي[٥٧]

وجَعلَ شاعِرٌ عَربيٌّ فَصيحٌ الصُّحبَةَ والصَّداقَةَ أنواعًا؛ مِنْها صُحْبَةٌ مَبْنِيَّةٌ على الهَزْلِ والمِزاحِ والتَّسلِيَةِ، ومِنْها صُحْبَةُ كَلامٍ تَبدأُ بالتَّرحيبِ، وتَنتَهي بالتَّوديعِ، فهيَ صُحْبَةٌ آنِيَّةٌ سَريعَةُ الانْعِقادِ والابْتِداءِ، وفي نفسِ الوقتِ ما أسرَعَ ما تَنْقَضي وتَنْتَهي... قال الشاعر:

وإنَّ مِنَ الإخْوانِ، إخْوانُ كَشْرَةٍ
وإخْوانُ حَيَّاكَ الإلهُ ومَرْحَبا[٥٨]

وكثيرًا ما دعا عُقَلاءُ الأُمَّةِ وحُلَماؤها إلى اتِّخاذِ الأصدقاءِ، ولكنَّهم اشْتَرَطُوا للصداقَةِ شُروطًا، مِنْها أنْ تكونَ مَبْنِيَّةً على الصِّدقِ والصَّراحَةِ والصَّفاءِ، وأنْ يكونَ الطَّرفانِ مُتَعاونَيْنِ مُتَصافِيَيْنِ مُتآزِرَيْنِ، لا يُحَكِّمانِ هَوَى النُّفوسِ، والرَّغَباتِ والمَصالِحِ الشَّخصِيَّةِ فيما بَينَهُما، وأنْ يَجْتَمِعا في طاعَةِ اللهِ، وألاَّ يَتَفَرَّقا إلاَّ على ما يُرضِي اللهَ، وعِندئذٍ تَسْتَمِرُّ الصُّحْبَةُ، وتَدومُ الأُخُوَّةُ، وقَديمًا قالُوا: «المَرْءُ قَليلٌ بِنَفْسِه، كَثيرٌ بإخْوانِه»، ومِمَّنْ دَعا إلى الصُّحْبَةِ، وحَثَّ على اتِّخاذِ الأصحابِ مِسْكين الدارمي[٥٩] حيثُ قال:

أخاكَ أخاكَ إنّ مَنْ لا أخا لَهُ
كَساعٍ إلى الهَيْجا بِغَيْرِ سِلاحِ[٦٠]

وإنّ ابْنَ عَمِّ المَرْءِ فاعْلَمْ جَناحُهُ
وهَلْ يَنْهَضُ البازي بِغَيْرِ جَناحِ؟

الهوامش

١- سورة القلم الآية (٤)

٢- (بَيْدَ) غالِبًا ما تَأتي بِمَعنَى (غَيرَ) التي تُفيدُ الاستِثناء، لكنّها هُنا جاءتْ لِلتَّعليلِ (بِمَعنَى مِنْ أجْلِ) راجع لسان العرب، والمُعجَم الوسيط (بيد).

٣- أبو عَزّةِ الجُمَحي: اسْمُهُ عَمْرو ابن عبد الله بن عثمان الجمحي، شاعر من أهل مكّة، أُسِرَ يومَ بَدْرٍ فأطْلَقَهُ النبيُّ لأنّهُ ذو عِيالٍ، على ألاّ يُعينَ عليْهِ، لكنّ أبا عَزّةَ لم يَرْعَوِ واستَمَرَّ يُؤَلِّفُ الأعداءَ ضدَّ المُسلمينَ، وأُسِرَ يومَ أُحُدٍ فأمَرَ النّبِيُّ بِقَتْلِهِ

٤- مُمْلِق: فقير

٥- في الأصْلِ (والمَليكُ) بِالرَّفعِ، وجَعلتُها بِالخَفْضِ على القَسَم

٦- جمهرة الأمثال للعسكري ٢/٢٩٨ وانظر سيرة ابن هشام ٢/٣١٥. تَأوَّبُ: أصْلُها تَتَأوَّبُ - بِتاءَيْنِ- حُذِفَتْ إحْداهُما تَخْفيفًا، وتأوَّبُ: تَعُودُ.

٧- رُبَّما يَسمَعُ المرءُ قولَ بعضِ الناسِ (لا يُلدَغُ المَرءُ) واللَّدْغُ لِلأفعَى، ويَكونُ بِمُقَدَّمِ اللادِغِ (بِفَمِهِ) يُقالُ لَدَغَتْهُ الحَيّةُ، أمّا اللَّسْعُ فَلِلعَقرَبِ، والزُّنبُورِ (الدَّبُّور)وأداةُ اللَّسْعِ في العَقرَبِ يُقالُ لَها الحُمَةُ، وتَكونُ في مُؤخَّرَةِ اللاسِعِ، يُقالُ لَسَعَتْهُ العَقرَبُ ولَسَعَهُ الزُّنبُورُ، وإذا استُعمِلَ اللَّدْغُ مَكانَ اللَّسْعِ، أو العكس، فَمِنْ بابِ الاستِعارة

٨- عَمْرو بن سِنان المِنْقَري التميمي، سَيِّدٌ وشاعرٌ مِن أهلِ نَجد، كانَ يُدعَى(المُكَحَّل) لِجَمالِهِ، وكانَ ذا شِعرٍ جَيِّدٍ

٩- الزبرقان بن بَدر السّعدي التميمي صَحابِيّ، مِن زُعَماءِ تَميم، قيلَ: إنّ اسْمَهُ الحُصَيْن، ولُقِّبَ بِالزِّبْرِقانِ (وهوَ مِنْ أسماءِ القَمَر) لِجَمالِهِ. كانَ شاعِرًا فَصيحًا

١٠-الأدْنَون: جمع الأدْنَى، يُريدُ أقاربَ الرَّجُل

١١-زَمِرُ المُروءة: قَليلُها

١٢-العَطَن: المَكانُ الذي تَبْرُكُ فيه الإبلُ حولَ مَوارِدِ الماءِ وأرادَ وَصْفَهُ بِالبُخْلِ

١٣-أيْ في مَقالَتي الأُولَى.

١٤-أيْ غَضِبْتُ في المَقالَةِ الثانية.
١٥-الحُكْمُ: الحِكْمَةُ
١٦-علي بن العباس الرومي، شاعر عباسي من شُعراء الطبقة الأولى مات سنة ٢٨٣هـ
١٧-انظر جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري ١/٢١ وانظر زهر الآداب للحُصَري ١/٩
١٨-المُسَيِّب بن علس شاعر جاهلي مُقِلّ، وهوَ خال أعشَى قيس (انظر الأعلام ٧/٢٢٥).
١٩-انظر شرح ديوان الحماسة ١/٨، ناجذاه: مُثَنَّى ناجذ وهو الضِّرْسُ. زرافات: جماعات، النائبات: جمع نائبة، وهي المُصيبة
٢٠-انظر مجمع الأمثال ٢/٣٣٤
٢١-دَميم: بَشِع
٢٢-فاحش: يَقول السوء ويفعلُهُ
٢٣-اللُّقاح: جمع لَقْحة، وهي الناقة الحَلوبُ
٢٤-دعس الرماح: طَعنُها
٢٥-الوقاح: الفَرسُ ذو الحَوافر الصُّلبة
٢٦-عامِل الرُّمْح: أعلاهُ مِمّا يَلي السِّنان
٢٧-البازل: الجَمَل المُكتَمِل النُّمُو
٢٨-فَزِعت: اسْتَغَثْتُ
٢٩-العزيمة: الأمْرُ يُعزَمُ عليْه
٣٠-المرأة يَأسِرُها العَدُوّ.
٣١-القَرا: بِفَتْحِ القاف الظَّهْر. غير عَتيد: غير جَسيم
٣٢-النَّديّ: نادي القَوم ومَكانُ اجْتماعِهِم
٣٣-الحُسام التَّليد: ذو الشُّهْرة
٣٤-العَتيد: هُنا القَليل(ونَرى أنَّ العتيدَ منَ الأضداد (الجَسيم والقليل)
٣٥-العائف: الذي يَزجُرُ الطَّيْرَ، لِيَتفاءلَ أو يَتَشاءَمَ
٣٦-الظَّعينَةُ: في الأصْل؛ المَرأةُ في هَودَجِها، ثم عُمِّمَتْ فصارتْ كُلُّ امْرأةٍ ظَعينَةً
٣٧-العرينة والدُّهينَة: موضعان
٣٨-غُنَيْمة: قطعة قليلة من الغَنَم

٣٩-تَحدو: مِنَ الحُداء، وهوَ نَوعٌ منَ الغِناءِ (كانَ بالأصلِ لِسُوّاقِ الإبلِ ويَكونُ فيهِ فَخرٌ وهجاءٌ وأغراض أخرَى)

٤٠-الوَلائد: جمع وليدة: وهيَ الأمَةُ. الباسل: الأسَد العابس الغاضب.

٤١-مجمع الأمثال ٢/٣٣٥

٤٢-انظر جمهرة الأمثال للعسكري ٢/٣١٠.

٤٣-العَناقُ: السَّخلةُ (ابنَةُ العَنْز) قبل بُلوغها سنة من عُمرها. حَبَقَ: أخرَجَ الحَدَثَ (الرِّيحَ) مِنْ دُبُرِه

٤٤-عَديّ بنُ حاتم: أميرٌ صَحابيٌّ، مِنْ أجوادِ العربِ وعُقَلائهم، وهوَ رئيسُ طَيِّء في الجاهليَّة والإسلام، أسلَمَ سنة ٩ هـ وشهدَ فتحَ العراق، وسكَنَ الكوفةَ، وشَهِدَ الجَمَلَ وصِفّينَ، وفُقئتْ عينُهُ في صِفّين، ماتَ بالكوفة سنة ٦٨هـ

٤٥-يوم الجَمَل: المَعركة التي جَرت بينَ أنصارِ عليّ بن أبي طالب -رضي اللهُ عنهُ- وأنصار عائشة غَفَرَ اللهُ لَها، نِسبَةً لِجَمَلِها الذي كانت تَركَبُهُ

٤٦-انظر مجمع الأمثال ٢/٢٢٥

٤٧-انظر جمهرة الأمثال ١/٢٥، وقد أوردَهُ السيوطي في الجامع الصغير ٢/٣١٤ عن الطيالسي بروايَتِهِ عن ابْنِ عُمَر.

٤٨-سالم بن وابصة الأسدي: أميرٌ شاعرٌ، وهوَ مِنَ التّابعين مِن أهلِ الحَديثِ، دِمَشقيٌّ، وليَ الرَّقَّةَ لِمحمّد بن مروان الأمويّ، وماتَ في آخرِ خلافةِ هشام بن عبد الملك

٤٩-التَّخَلُّق: التَّظاهُر بالتَّمَسُّكِ بالأخلاقِ الفاضلة، وهوَ ليسَ مِنْ أهلها. الخُلُق: بِضَمِّ الخاء: الالتزامُ بِمَحاسنِ الأخلاق.

٥٠-جمهرة الأمثال ١/٤٨٣، وانظر مجمع الأمثال ١/٤٠٢.

٥١-ديوانه ٨٨/٨٩

٥٢-معجم أساس البلاغة (أني)

٥٣-الكير: زِقٌّ مِن جِلدٍ يَنفُخُ بِهِ الحَدّادُ النار

٥٤-يُحذيك: يُعطيك

٥٥-رياض الصالحين ص١٧٧

٥٦-عَديّ بن زيد العبادي التميمي: شاعر جاهلي، من الحيرة، كان يُحسن العربية والفارسية، كان كاتبًا بالعربيّة في ديوان كِسرَى، واتَّخَذَهُ كِسْرَى تُرْجُمانًا، فسَكَنَ المَدائن عاصمة الفُرس. تَزَوَّجَ هِنْدًا

بنتَ النُّعمان بن المنذر، لكنَّ النعمان غضب مِنْهُ، فسَجَنَهُ بِالحِيرَةِ، وقَتَلَهُ نحو سنة ٣٥ قبل الهجرة /انظر الأعلام ٤/٢٢٠.

٥٧-مجمع أمثال الميداني ٢/٢١٩ و ٢/٢٧٥

٥٨-معجم أساس البلاغة (كشر) . الكَشْرة: الضَّحك. إخوان حيَّاك الله: إخوانُ كَلامِ

٥٩-مِسكين الدارمي: اسْمُهُ ربيعةُ بنُ عامِر الدارمي التميمي، شاعر أمويّ عاصَرَ جَريرًا والفرزدق، وشارَكهما في النَّقائض، وهو من أشرافِ تَميم، لُقِّبَ مِسْكينًا لِقَولِهِ، أنا مِسْكِين لِمَنْ أنْكَرَني ، مات سنة ٨٩هـ / أعلام الزركلي ٣/١٦

٦٠-الهيجاء: مَمْدود (وقَصَرَهُ الشاعرُ لِلضَّرورة) الحَرْبُ.



الدراسات والبحوث

الفضيلة والرذيلة

عبد الباقي يوسف *

الذي ينظر إلى حياة تخلو من مسيئين، كالذي ينظر إلى حياة تخلو من محسنين.

الفارق بين المحسن والمسيء، أن المحسن يمكن بمواقفه الحسنة أن يحيل سيئاً إلى محسن، وأن السيئ بمواقفه السيئة يزيد المحسن ثباتاً في ممارسة سلوك الإحسان.

الأصل في التعامل بين الناس هو حسن الظن، فإن أساء شخص إلى الثقة، فهي معضلته أكثر مما هي معضلة مانح الثقة.

* كاتب رياضي سوري.

(**) العمل الفني: الفنان سعد يكن.

لقد ارتضى الأول أن يتمثل فضيلة حسن الظن، وارتضى الثاني أن يتمثل رذيلة الإساءة إلى حسن الظن.

ومن الطبيعي أن فضيلة حسن الظن لاتتحقق لشخص مجانا، بل عليه أن يكون على استعداد دائم لدفع ضريبة الارتقاء في درجات الفضيلة، كما أن رذيلة الإساءة لحسن الظن لا تكون مجاناً، لأن صاحبها يكون على استعداد دائم لدفع ضريبة الانحدار في متاعب الجور.

وكما أن الفاضل يلبث يقطف عناقيد شجرة الفضيلة على مرآة من الناس، فإن أشواك شجرة الرذيلة تتهاوى على الرذيل على مرآة من الناس.

في كل هذا فإن الفاضل يزداد حذراً، يزداد يقظة، يزداد تجريباً، وهذا يجعل حالة الصواب متقدمة لديه على حالة الأخطاء، حالة النجاح متقدمة على حالة الفشل، حالة السكينة متقدمة على حالة الاضطراب، حالة الاستمتاع بمباهج الحياة متقدمة على حالة الحرمان.

في حين يزداد الرذيل جهلاً، يزداد غفلة، يزداد قوقعة.

وهذا يجعل حالة الأخطاء لديه متقدمة على حالة الصواب، حالة الفشل متقدمة على حالة النجاح، حالة الاضطراب متقدمة على حالة السكينة، حالة الحرمان متقدمة على حالة الاستمتاع بمباهج الحياة.

كوثر الفضيلة

يقول علي بن أبي طالب: الارتقاء إلى الفضائل صعب منجي، والانحطاط إلى الرذائل سهل مُردي.

ويضيف: أكره نفسك على الفضائل فإن الرذائل أنت مطبوع عليها.

حتى الزوجة الفاضلة فإنها تمقت الرجل إن لم يكن فاضلاً ولو كان زوجها. تقول أم صريع الكندية:

كأن الدارَ يوم تكون فيها
علينا حفرة ملئت دخانا
فليتك في سفين بني عباد
طريداً لا نراك ولا ترانا[1]

فنرى المرأة ترفض الرجل الذي ترى بأنه لا يناسبها، أو لعل عدم التكافؤ يؤدي إلى بعض السلبية. تقول أم العلاء بنت يوسف الجازية بعد أن رفضت رجلا تقدم إلى خطبتها، وكان عجوزا:

الشيب لا يخدع فيه الصبا
بحلية فاسمع إلى نصحي
فلا تكن أجهل من في الورى
يبيت في الجهل كما يضحي[2]

ولذلك نرى أن الذين قدموا منجزات بشرية يعدون أصحاب فضل على الناس

وعلى مختلف الأزمان. تقول زيغريد هونكه: / إن جيولوجيا ابن سـينا تصلح لكل زمان ومكان للقرن العاشر أو الرابع عشر، للشرق أو للغرب، في أصفهان، في الأندلس. تصلح لنظرة العالم المتطور التي تنظر لكل أحداث الحياة كعملية تطور /[٣]

معلوم أن الناس بكل هذه الأعداد الهائلة وعبر التاريخ البشري، لا يتشـابهون حتى في نبرات أصواتهم ونظرات أعينهم وكل مولود يولد إبداعاً إلهياً جديداً وليس استنسـاخاً عن إنسان سبقه، وإلا لما كان بمقدور الإنسان أن يشـعر بعظمة المسؤولية عن سلوكه سواء الإيجابي أو السـلبي، فهو فاضـل إذن هو نسخة مستنسـخة من إنسان فاضل سبقه، وهو شرير، إذن هو نسـخة مستنسخة من إنسـان شرير سـبقه. وهنا حتـى القوانين والشرائع الدنيوية والإلهية ما كان بوسعها أن توجه إليه عقابا، فما ذنبه إذا جاء مستنسخا عـن كائن شرير، وما هي فضـيلته إذا كان مستنسخاً عن إنسان فاضل. وربما من أجل الحفاظ على هذا المسـؤولية والخصوصية الإنسانية يقف الأخلاقيون ورجال بل نساء الدين أيضـاً موقفهم السـلبي من عملية الاستنسـاخ البشري لأن الإنسان المستنسخ ليس بوسـعه أن يتميز بميزة الخصوصـية الفردية وبالتـالي إذا ارتكب جريمة لا أحد يبارك توجيه العقـاب إليه، وكذلك إذا قام بعمل فاضل فلا أحد يبارك مكافأته.

فالكائن المستنسخ لا هو بالكائن الماضي الميـت ولا هــو بالكائـن الحاضـر الحي، وهو فاقـد لهويته لأنه فاقد لخصوصـيته الفردية.

يقظة السلوك الفاضل

ليس من سـبيل إلى الحياة سـوى سبيل الحياة ذاتها، وفقط عندما يسـتيقظ المرء على ثقافة الحياة، وتشرق في حناياه شمس الحياة سـوف يدافع بشراسة عن حقه وحق الآخرين للظفر بمتاع حياة فاضلة، وسوف يقبل علـى العيش الكريم بقـوة ويحيا كل تفاصيل الحياة التي انفتح عليها بقوة يحتاج الإنسان ليكافح في سبيل حياة، وإذا كان الإنسـان يرغـب بآخرة سـعيدة لايكـون له ذلك إلا إذا نجح في أن يجعل من حياته الدنيا حياة سعيدة أيضا، ولايستطيع أن يقطـف زهـور الآخـرة إلا إذا كان قد ملأ حياته بزهـور الدنيا، وهو بذلك يكون بمقدوره أن يقطف زهور الآخرة على قدر ما ترك في الدنيا الزهور والرياحين الطيبة.

لقد خلق الله الدنيا ليعيشـها الإنسـان بكل ما في جسده من ذرات فضيلة.

لقد خلق الله الدنيا وخلق فيها إنسانها حتى يسـعى هـذا الإنسـان إلى بناء حياته



الدنيا والعمل الدؤوب فيها في سبيل بلوغ وسائل الراحة والرفاه، ويحيلها إلى جنة . وهو كلما نجح في أن يحيل حياته الدنيا إلى جنة حقق رسالته الإنسانية وكان جديرا بالحياة التي عاشها وبالتالي كان جديرا بقطف زهور جنة الآخرة كذلك بمجد وضياء وكرامة . .

فأن تكافح طوال حياتك لتصلح نفسا واحدة ستكون كمن أصلح الناس جميعا، وأن تفسد نفسا واحدة - حتى لو كانت نفسك - ستكون كالذي أفسد الناس جميعا. يحتاج الإنسان إلى أن يعيش وكل حواسه مستيقظة لاستقبال كل ذرة من ذرات الحياة التي هو فيها فعليا . وعندما يعيش الإنسان وهو يعيش يقظة الحياة ويعيش الآخرون لن يجد أحدا يتدخل في شؤونه الخاصة أو العامة مهما كان شكلها. يمكن للإنسان أن يقف في المواقع الفاضلة من الأمور ليكون بإمكانه أن ينسجم مع الليل كما ينسجم مع النهار، ويعيش ذروة الحرارة، كما يعيش ذروة الصقيع . وينظر إلى زهور الربيع العامرة على أشجارها كما أنه كذلك ينظر إلى أوراق الخريف وهي تتساقط.

يكتب أسامة بن المنقذ في سيرته الذاتية:

/فلما توقلت ذروة التسعين وأبلاني مر الأيام والسنين، صرت مثل جواد علاف، لا الجواد المتلاف، ولصقت من الضعف بالأرض، ودخل من الكبر بعضي في بعض، حتى أنكرت نفسي وتحسرت على أمس/(4)

من وصايا الفضيلة

- دوماً علينا أن نسعى لإصلاح الواقع، لإصلاح السلوكيات السلبية التي تعشعش في

نسـيج هذا الواقع، وعلى قـدر ما يحالفنا النجـاح في مهمتنا يأتي إصـلاح أبناء هذا الواقع تلقائياً ومتساوياً لخطواتنا .

– دوماً عليك أن تبحث عن فعل بطولي تقـوم به، لقد جئت إلى الحياة لتكون بطلاً، وعندمـا تحقق هـذه البطولة سـتكون قد حققـت جدارتك بالحياة التـي وُهبتْ لك. ليست البطولة أن تقدم الزهور لأولئك الذين يقدمون لـك الزهور، البطولة هي تقديمك الزهور لأولئك الذين يقذفونك بالأشواك .

– عندما يقدّم الإنسـان عمـلاً طيباً، لايقدمه إلا وقد فتح عينيه جيداً على أنـه إنسـان

وعندما يقدّم عملاً خبيثاً، لايقدمه إلا وقد أغلق عينيه جيداً عـن كونـه إنسـان .

– ثمة أناس يحرصون كل الحرص على أن يسـتمروا في عمل الخير حتى ينضـجوا فيه تمام النضـج، وثمة أناس يحرصون كل الحرص علـى أن يسـتمروا في عمل الشر حتى ينضجوا فيه تمام النضج .

بؤس البلد الذي لا أفاضل فيه

بؤس البقاع التي لا كرام فيها

بؤس البقاع التي لا مصلحين فيه

بؤسـ البقاع التي ليس فيهـا إلا أناس، يسـطو بعضـهـم أعراض وأموال بعض في الليل وفي وضح النهار.

– يبحث الإنسـان طويلاً عن السـعادة في الرذيلـة دون أن يبلغهـا، ولكنـه يهتدي إليهـا وهو يمد خطوتـه الأولى نحو مملكة الفضيلة .

– لا تظنوا أن الرذيلة مجلبة المتع لأهلها، إنها لا تجلب لهم غير وجع الضمير.

– إن ألم الفضيلة لهو أهون على الفاضل ألف مرة من ألم الرذيلة.

تربية سلوك الفضيلة

الإنسـان كائن قابل للتربية في شـقيها الإيجابي والسلبي وهو كائن يتربى لا يوجد إنسان غير قابل لاكتساب التربية،

الحديث عن التربية حديث غير مستقر حيـث إن التربيـة بذاتها تتفـرع إلى فروع شتى. التربية ليست مذهباً فكرياً ولا عقيدة وليست تياراً من التيارات.

الإنسان هو ابن الحياة والحياة هي بنت التربيـة، الحياة هي التي تقـدم البراهين للإنسان عبر ما في الطبيعة، والإنسان يتربى من تجاربه ومن مشـاهدة مـا في الطبيعة والحياة .

يتلقى الإنسـان أشـكالاً من التربية في مسـيرة حياته فهو عندما يكون طفلاً يربيه أبـواه غذائيـاً وعندما يكبر يربيـه معلمه معرفيـاً ومن ثم ينفتح على أشـكال أخرى للتربية، فثمة تربية مهنية يتلقاها من المهني،

وثمة تربية اقتصادية يكتسبها من خلال تعامله بالمال، وثمة تربية صحية يتلقاها من خلال إرشادات الأطباء، وثمة تربية ثقافية يكتسبها عن طريق الاطلاع والاحتكاك، وثمة تربية جنسية تعلمه أصول التعامل مع الجنس الآخر إضافة إلى ألوان وأشكال تربوية أخرى متفرعة ولكنها في النهاية تنصب في حروف كلمة / التربية/.

كل تصرفات الإنسان تكون من خلفية تربوية معينة سواء كانت سلبية أو كانت إيجابية، ذلك أن الإنسان هو تلميذ التربية ولكن ما هي التربية؟

التربية تنقسم إلى شكلين، شكلها الأول نظري، وشكلها الثاني عملي فيمكن للإنسان أن يكتسب التربية بفروعها وأقسامها من خلال تجاربه الشخصية كما يمكن له أن يكتسبها من خلال تجارب الآخرين وهنا تطرح تربية سلوك الفضيلة نفسها بقوة على ضمير الإنسان فتقدم إليه الخبرة الكافية عبر تجارب الإنسان نفسه وبالتالي تقدم إليه الخلاصة والاتجاه الصحيح، وفي الواقع فإن أرقى وأهم أشكال التربية تتبدى في صلب التربية الفاضلة.

إن أشكال وألوان التربية الحديثة تقف على أرضية الأخلاق فالإنسان كائناً مَنْ كان يعجز أن يبدع شكلاً تربوياً ولكنه يستطيع أن يقدم هذا الشكل التربوي إذا استند على قواعد الأخلاق. ويمكن معرفة أن التربية هي عملية انفتاح لانهائي على العالم، فكل مرحلة من مراحل الإنسان لها مرحلة تربوية، الشيخ الطاعن في السن أيضاً يحتاج إلى تربية تنسجم مع عمره، فيبقى الإنسان يتربى حتى لحظات الاحتضار الأخيرة، ليس من أحد يستغني عن التربية بالغاً ما بلغ وما دام الإنسان يتعلم في كل يوم جديداً فإنه يتلقى في هذا اليوم درساً جديداً من دروس التربية.

ولعل الصواب لا يجانب الذين يظنون أن مهمة الآباء تكون عند توفير الطعام واللبس لأولادهم، فهذا الأب يمكن له أن يكتفي بهذا مع ما يربيه من حيوان أليف في بيته ولكن الطفل يحتاج إلى أغذية أخرى، يحتاج أن ينفتح على العالم ويده بيد ولي خبير، يحتاج من يرسم له خطوات المستقبل، يحتاج إلى مرشد يرشده وإلا تاه في ظلمة من جهل حتى لو كان آكلاً ولابساً.

إن عظمة الأبوين تكمن في مدى قدرتهما على تقديم أولاد صالحين نافعين للمجتمع. إنها الرسالة الأبوية الكبرى تجاه الرعية، وبعد أن يكبر الإنسان لن يعود بحاجة إلى تربية أبوية لأن التربية الأبوية ستكون قد هيأته لاستقبال تربية أخلاقية كبرى وعلى مراحل متقدمة مدى حياته.

يبقى الإنسان دائم الحاجة إلى أن تنمية وتربية السلوك الفاضل، ولكن عليه أن يطور نفســه لاستقبال هذه التربية، عليه أن يطوّر نفسه لاستيعابها.

ما يهم هــو أن تبقى نزعة المقاومة حية في ضــمير الإنسان ألا يستســلم أن يرفض الهزيمة. الطير الحر يرفض أن يقيم حياته في القفص وفي النهاية يرى الموت أكثر سموأً مــن ذاك القفص كذلك الجندي الشــجاع يفضل أن يجهز على نفسه بعيار ناري على أن يرى نفســه في أسر العدو يتعرض لما هو أمــر من الموت، الموت في كثير من المواضــع يحفــظ الكرامة، لذلك كانت مريم تمنى المــوت عند ما رأت نفســها في موقف حرج يقال لهــا :/ يا أخت هارون مــا كان أبوك امرأ سوء وما كانت أمك بغياً /. لقد نادت: / يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسـياً منسياً /. ولم تكــن تهدأ لولا أن ظهــر ما يجنبها هذا الإحراج.

يبــدو لي أن مهمــة الإنســان الأولى في الحياة هــي حفاظه على أكبر مســاحة من النقاء، وعندها فقط ســيتذوق نكهة الفرح الحقيقية، يتذوق الحياة لحظة بلحظة لأنه يقف شــامخا على كنز فضيلته التي تجنبه كل شــكل من أشــكال الجبن والذل واليأس والرضــوخ للأمر الواقع، كنــت دوما أقول لنفســي أن أولئك الذيــن يخسرون نقاءهم الروحي يفشــلون في أن يتذوقوا أي لحظة من النجاح والفرح، وصفاء الذهن، وفي ذروة المحاولة الجادة ستتراكم كل مواقف الخيانة والتلوث الروحي لتفســد عليهم كل شــيء. الحيــاة لا تنتهي عند مرحله واحدة أو عند شخص واحد أو حتى في بلد واحد. هذا هو التنوع الذي دوما يبهرني، لو نظرنا في عشرة أخوة سنكتشف أن لكل واحد خصوصية في كل ميــزة رغم أنهم ينتمــون لأب واحد وأم واحدة، وهذا يفتح أمام خيالي أفقا أوســع لأرى كيــف أن الدمع يختلف عن الماء، وعن العــرق، وعن البصــاق، كل مــا ينفرز من الإنســان يتمتع بخصوصــية مستقلة، وأرى آلاف اللغــات والألوان والطبائــع والعروق رغم أنهم جميعا ينتمون إلى الأب الأول والأم الأولى وإلى خالــق واحد. تتحقق مشــاعر المسرة في الروح على قدر مشــاعر الانتماء إلى العائلة البشريــة، ولذلك فأولئك الذين يشنون الحروب على الآخرين يخرجون عن انتمائهم لهــذه الأسرة مــع الخطوة الأولى لإطــلاق نار على كائن بشــري حي. الحياة أوسع من أن نضيقها على أنفسنا.

أولئك الذين ينتظرون الآخَرين ليفكروا عنهم ويرســموا خطا المســتقبل في دروبهم ويتخذوا القرارات نيابة عنهم، أولئك الذين

يبقون تحت سن الرشد مدى العمر، ويبقون تحت الوصاية مهما تقدمت بهم السنون، لا يكونوا موضع ثقة لمهمة تقشير بيضة لأنهم سوف يفشلون بها، فكيف سينجحون في بناء بيت سعيد وتقديم جيل واثق للمجتمع.

الفضيلة في الموسوعة الحرة هي الامتياز الأخلاقي أو الجودة الأخلاقية لدى شخص ما، والفضيلة سمة مميزة تُقوّم على أنها حسنة. والمفهوم المقابل للفضيلة هو الرذيلة.

ثمار الفضيلة

سيدي هاأنذا أتجرأ وأكتب لك رسالتي الأولى بعد كل سنوات الانتظار ولو بقيتْ لدي قدرة على الصبر أكثر لما كتبت، إنني مدين لك بكل هذا الذي أنا فيه وهو ذاته يشعرني بالإثم نحوك على كل ما أنت فيه لكن كل سنوات الدراسة و الخبرة لم تعلمني شيئاً مما علمتني إياه، أصارحك بأنني وقتها كنت على علاقة بخمس نساء في وقت واحد إضافة إلى زوجتي، كنت كالكلب المسعور ألهث خلف النساء وتعلم أن مَن يكون في وضعي يسهل عليه أن يسرق ويكذب ويغدر ويحتال، لكنك جئت لتطهّر روحي من الآثام وكأن الله أرسلك إلي.

في ذاك الصباح الأثيم خرجتُ من بيتك مسعوراً ودخلت بيتي أنتظر دخولك إليّ شهراً كاملاً لكنك لم تأت وظنت زوجتي بأنني جننت، لن تتصور كم كنتُ خائفاً على حياتي، وفي أوقات أخرى كنت أتمنى فيما لو تحضر وتجهز علي بطلق ناري لتريحني من عالم كله قلق واضطراب، كل طرقة على الباب كانت تعصر حواسي فحتى لو لم تكن أنت سيكون من يحمل إليّ نبأ فصلي من مهنة المحاماة لأنني خنت زميلي وكيف ينطق بالحق خائن، لكنني قررت الخروج وأنا أتوقع كل احتمال أسوأ من الآخر، سألت عنك في قصر العدل وعلمت بأنك لم تدخله منذ ذاك الصباح.

ذهبت أسأل الجوار فقالوا بأنك اختفيت منذ شهر مع ابنك، تلك التفاصيل التي لن أنساها، تلك الشوارع التي مشيتها شارعاً شارعا، تلك الأماكن التي ترددتُ إليها مكاناً مكانا وأنا أبحث عنك لكن لماذا كنت أبحث عنك بذاك الإصرار حتى الآن لا أعلم، الأجل أن تعاقبني، الأجل أن أرى ما فعلته بك خيانتي لا أدري.. لا أدري. لكنني علمت من أقربائك كل شيء، من يومها وحتى الآن وأنا أتتبع كل أخبارك. لقد علمت بأنك سامحتني ولا أستطيع أن أصف لك شعوري حينها، أنقذتَ حياتي ياسيدي وأنقذت سمعتي والسمعة في واقعنا هي أهم من الحياة لأن الإنسان هنا إذا مات سينتهي،

لكن السمعة السيئة ستبقى تلاحقه وتصب اللعنة عليه آلاف السنين، وعلمتني يا بشري يومها أن أحافظ على سمعتي، إنسان بسمعة سيئة هو أشبه بزبالة تتراكم عليها القمامة، وإنسان بسمعة طيبة هو أشبه بحديقة وورود فيها جمال الطبيعة والريح الطيب وتغريد البلابل، أتعلم كم أنا مدين لك يا بشري أتعلم، أتعلم لم نفذ الصبر على ألاّ أكتب، لعلك لا تدري بأنني الآن صرت قاضياً وكان من المفترض أن تكون أنت القاضي وأكون أنا مكانك في عزلة عن الناس، لكنني أحكم الناس بمبادئك وأفكارك، أحكمهم بك يا بشري والإنسان لهو أسمى من أي قانون، علمتني أن عدل الإنسان لا يكون في توجيه العقاب إلى المذنبين على قدر ما يكون في توجيه السماح لهم، علمتني أن البطولة السامية تكون في مدى القدرة على التسامح لا على العقاب، علمتني أنني لن أكون قاضياً فاضلاً ما لم أكن قاضياً متسامحاً أكثر مما أنا قاض معاقب.

أصارحك يا بشري أنني منذ تلك الصبيحة الأثيمة حرّمت على نفسي الخيانة، سماحك لي طهّر نفسي من الآثام،أدخلني إلى رحاب عالم النزاهة والنقاء والصدق، إنه عالم حافل بالنور لم أكن أدخله ولم أكن أتوصل إليه لولاك. سيدي أنا آسف على كل ما سببته لك من ألم وأنني أحني رأسي أمام ذكرك وأذرف دموع الندم، يكفيك يا بشري أنك أصلحت إنساناً فاسداً بعفوك، يكفيك أنك استطعت أن تزرع أشجار فضيلة في تربة نفس أثيمة.

زهرة من بستان الفضيلة

هذه هي الليلة السابعة التي لم ترقد فيها مليكة، لا تقوى على فعل شيء غير أن تلبث متيقظة، تغمض عينيها من جديد وتتحايل على حواسها بأنها غفت وودعت عالم الاستيقاظ في محاولة أخرى للهروب من تلك الانهيارات في أعصابها، تذكرها أمواج اليقظة المشتعلة بأن رموشها ما لمست النوم لحظة واحدة فتمسي مجرد غفوة صغيرة كحلم بعيد المنال، ومرة أخرى يستبد بها ذات الشعور بأن الليالي السبع الفائتة ما كانت غير محاولات فاشلة. تبرك في فرشتها، تجرع جرعات جديدة من مرارة اليقظة المتواصلة، تمد يدها إلى مظروف الأقراص المنومة وتبتلع قرصاً، تدخن سيجارة.. تتجاوز الساعة الثانية من جديد. يا له من وقت مزعج هذا الذي لا يسرها أن تكون يقظة فيه، لم يعد يهمها إن كانت هي التي تقرر القيام بما تقوم به من أفعال، أم أنها تنقاد غير دارية، فنهضت، أو نُهضت، لا فرق، إلى المطبخ، جلست ترتشف

أبريقاً من البابونج.. ومن المطبخ اتجهت إلى الخارج، تأملت السكون والمصابيح المشتعلة في الشارع، تأملت القطط وهي تمزق أكياس القمامة الموضوعة بجانب الأبواب، خطت تاركة الباب مفتوحا، سارت خطوات وخطوات، لم ترغب في العودة رغم برودة الطقس. عند وصولها إلى نهاية الشارع استدارت عائدة إلى البيت.. لا فائدة، ما تزال منطقة صناعية بكاملها تعمل في رأسها. لابد أنه النوم، أجل إنه النوم يا مليكة هذا الذي يناديك إلى دفء الفراش. تزغرد كل حاسة فيها وتتجه إلى الفراش تغطي كامل الجسد إلى قمة رأسها باللحاف علّه يعرّق جسدها فيطول النوم. يمضي الوقت فتزداد المنطقة الصناعية نشاطا وكأنها عادت بعد أسبوع عطلة. تقذف باللحاف بعيدا وتقفز برعب، وفي أثناء ذلك بدا لها أنها كانت غافية وهاهي وقائع حلم خرجت منه للتو. زاد هذا الشعور من ألمها فسحبت اللحاف وعادت تتغطى به كاملة وقد تكورت تحته كأنها أرنبة لاذت من الثلج بوريقات شجرة. تغمض عينيها وتبدأ تعد الأرقام ببطء شديد متخيلة أنها سوف لن تصل الخمسين، يزداد العد بطأ، تكتشف أن العد تجاوز المئتين: مليكة، يكفي هذا التوتر، كوني مسيطرة على نفسك. كل ما حدث لم يكن برغبتك.

- لكنني وافقت عليه

- كنت صغيرة يا مليكة، تظنين أن رغبتك مقترنة برغبة أبيك.

تتقلب في الفراش من ظهرها إلى الجهة اليسرى متمتمة والدموع في عينيها: كيف للإنسان أن يبقى يدفع ثمن خطيئة واحدة مدى العمر.

تنهض وكأنها في عز ظهيرة، تدخل غرفة نوم الأولاد. كل هؤلاء خرجوا منك يا مليكة. وترمق رجلا في الثلاثين جاء ينعم بدفء الليل مع رائحة أطفاله: لقد بذر كل واحد من هؤلاء بذرة بذرة.. ثمانية أطفال يا مليكة وأنت ما تزالين طفلة. إنه مستغرق في نوم وقد نسي، ولكن هل بمقدورك النسيان وهم يهرعون إلى حضنك كلما جاعوا وبردوا.

في الآونة الأخيرة كان يدينك بنظراته على مائدة العشاء: ستجعلينني جدا وأنا ما أزال في الثلاثين. وكانت نظراتك هي التي تقول لنظراته: بل أنك الذي ستجعلني جدة وأنا في السابعة والعشرين.

ردت نظراته المحدقة: ما عدت تصلحين غير أم للأولاد.. أحتاج لامرأة زوجة.

تطايرت الإدانة من عينيك: جاء الأب، خرج الأب، نام الأب، فاق الأب. لا تصدق

أيهــا الأب أن هناك أنثى تهنأ في بيت رجل إلا إذا كانــت أنيســته الأولى، وأنه لها أكثر من أي كائن آخر. ها أنت لم تعد غير لهؤلاء الذيــن أخذوك مني وأخــذوني منك. مات الزوج فيك، ماتت الزوجة فيّ.

هاهو العمر يتفتح للحياة يا مليكة، زهرة الأنوثة تتفتح فيأتي الانطفاء. نسيت الثياب الجديــدة.. العطــور.. بعــت حتى خاتم الزفاف والقيراط كي ترضــعي هؤلاء الذين أتيت بهم ليغتالوا ســنوات مراهقتك ولادة إثر ولادة. هل ستشــمرين أن عمرك انتهى وأنك لن تمارســي طقوس ووقائع وحميمية العلاقة الزوجية مرة أخرى، هل انتهى العمر في بدئه. انســحبت من حجــرة النوم بذات الهدوء الذي ولجت فيه، وعندما ألقت نظرة إلى الساعة رأتها تشــير إلى الثالثة والثلث، رأت نفســها تدخل غرفة صالون الاستقبال وتبرك جوار الهاتــف. رنّ حديثه في أذنها: لا تتصــوري أن الأمر سوف يكون بالسهولة التي تتصورينها، إنك أم لثمانية أولاد.

رنّ كلامها: ألن تفكــر أن تخرجني من سجن نفسي ولو بكلمة، أن تمد إلى ضياعي كلمة أمل.

رنّ هتافه: أنت منفعلة الآن، أنصــحك بترك البيت لأسبوع، وقضاء وقت في إحدى القرى التي لك فيها أهل، ســيكون كل شيء على مايرام.

رنّ صداها: لا لا لست منفعلة، عندما نلتقي أشرح لك ظروفي ستكتشــف كم أنك متسرع في نظرتك.

للحظــة خاطفــة اجتاحتهــا رغبة في التدخين، عادت إلى غرفة نومها المضــاءة، سحبت سيجارة من العلبة وعادت إلى ركنها تتأمل جهاز الهاتف. أشعلت سيجارة بطرقة خفيفة أولى من قداحة جديدة اشترتها صباح أمس من بائع متجول نادى ببضــاعته أمام بيتهــا. نفثت دخاناً كثيفــاً في ركود الأجواء وتداعت في مخيلتها صــور لم تكن راغبة في استرجاعها، بيد أن الصــور بدت مقتحمة عليها فضــاء الذاكرة، فغدت تسترجع كيف أن أباهــا كان على علاقة بأمها قبل الزواج وأن هــذه العلاقة أرغمــت عليهما الزواج، وهاهو شريــك الحياة يفقــد كل دفقة من رجولة وحميمية الزوج ويترك يده من يدها في منتصــف الطريق، تتذكــر رنين الهاتف المتواصــل الذي لا يــرد إلا إذا رفع زوجها الهاتــف، تتذكر أن زواجها المبكر ما كان إلا لخوف الأب أن تطلع البنت لأمها فلا يكون الرفيق شهما مثله.

لأول مــرة اجتاحتهــا إحســاس غامض بنريــة عميقة إلى أنها بدت تشــك بمعرفة المكان الذي تبرك فيــه، وبمعرفة الجهات، ومعرفة الأبــواب والنوافــذ. أطفأت عقب

السـيجارة وحدقت في جهـاز الهاتف، ران كلامه: صورتك كأم لثمانية أطفال الآن هي الأجمل من أي صـورة أخرى كنت أو يمكن أن تكوني فيها.

دوماً دوماً لا تدعني أسـتفيض في شرح ما أقول لتعرف موقفي .. أشعر بملء العالم وفـراغ روحي، قمت بأشـياء مـا كان علي القيام بهـا .. لكن هل يخسر الإنسـان كل شيء في لحظة طيش واحدة.. هل انطفأت مصـابيح العـالم إلى الأبد بالنسـبة لامرأة عاشـت غيبة في مرحلة من عمرها، يكفي أنني أطلقـت ثمانية أولاد، أرضـعتهم من حليبي. ماذا يحدث فيما لو تركت كل شيء هنـا ورحلت إلى بلاد أخـرى، تعلمت لغات أخرى، شاهدت مدنا أخرى، ماذا يحدث لو تخلصت من هذا الإعياء المرعب الذي يفتت صـفاء النهار. أنا واثقة بأنني أرى أشباحا تحـوم حولي وأفقد أي قـدرة على التركيز، وأي قدرة على تمييـز الناس والألوان يوما بيوم. يستوطنني إنهاك مميت، لم أعد قادرة علـى الخروج، حتـى النسـيم يتآمر علي، يضرب بسوطه وجهي. أرى أشباحا تتراقص أمامي، وأسمع أصواتاً مشوشة في أذني. بي مس من شيطان، مس من شبح، مس من جن و لقد نضـجت تمام النضـج لأكون فريسة للوسـاوس والهواجـس والمـس، لكـن لماذا تصـر ألا أقترب منك، وتصر أن تتفرج على مأساتي من بعيد، كان علي أن أحرص على كل لحظة من لحظات عمـري، أنا محتقنة بالاسـتياء، لن ينتهي العالم إذا التقينا وقمنا بمغامرة نبتغيها علها تطفئ شيئا من لهيب نيراني وتخفف قليلاً مما بي من مس.

ران كلامـه: بالنسـبة لي هـذا يعنـي الكثير، لست مستعدا لمغامرة كهذه، مغامرة لا أبتغيها. الإنسـان نفسـه هو الذي يروي أشجار الشر في تربة روحه.

تحركت بتوتر متصـاعد: يبدو أنه الشر ذاته الذي يبحث عن مخلوق واهن ليستبدّ به.. هاهو يسكنني.

عاد كلامه إلى ذاكرتها: على الإنسان أن يكون في انتظار دائم لتوقع المصائب الكبرى التي تقع على روحه.. عليه أن يروض نفسه دوما لتحملها ومواجهتها بذات اللحظة.

نظرت إلى السـقف: لكننـي فقدت كل شيء.

عـاد كلامه بقوة: إنه الصراع ذاته الذي عليه أن يبقى مشتعلاً في معركة الإنسان مع نفسه من أجل الانتصار.

ابتسـمت كبسـمة بين المقابر ودندنت: لكن الحب سيأتي مرة أخرى، لابد أنه الحب الذي لا يموت في ضمير الإنسان، إنه الحب الذي يحمل معه أجنحة الخلاص.

رفعت السماعة وصارت تدق على أرقام مثلما تدق على آلة كاتبة.

الرنين الأول.. تذكرت كلامه: أفضل ما تفعليه ألا تتصلي بي، أن تنسي اسمي من ذاكرتك.

تذكرت كلامها: وهل سأقدر ؟!.

الرنين الثاني.. تذكرت كلامه: ليس لدي ما يقدم شيئاً مجدياً لك.

الرنين الثالث.. كانت أصابع الساعة تشير إلى الرابعة.

الرنين الرابع.. تناهت نبرات خافتة، لم ترد، ارتفعت النبرات، اندفع صوتها: آسفة لأنني أيقظتك، أنت الوحيد الذي لي في هذا العالم.

جاء صوته: أما تزالين متيقظة.. شكراً لاستيقاظك لي. اندفع صوتها: هل ستغلق السماعة وتتركني أهلوس مع شبحك.

ترامى صوته: ستُسمعينني شيئا لا يهمني.

- عندما تسمع شيئاً لا يهمك، سأشرق كوردة ميتة، سترى ذلك بأذنيك.

- لكن، لاشيء يغري للسقوط

انفجر صوتها كشجار: إذا كنت تسميه سقوطاً، فلأجل أي شيء لا أسقط.

وقعت السماعة إثر ذلك من كفه، لم يشعر برغبة كافية لإعادتها فخرج على الفور يعد فنجان قهوة ويستمع لأغنية صباحية. برك بجانب النافذة يتأمل منظر طلوع نهار جديد فتختلط الأغاني بزقزقة العصافير الطالعة للتو من أعشاشها، وكما تقع صاعقة صغيرة انتفض إثر سماع جرس الباب، رغب في أن يكون ذلك وهما، ولكن الجرس تواصل..: هل يمكن أن تكون غامرت بالمجيء. انتظر علّ الصوت يكون وهما، ولكن الجرس ذاته عاد يصدح في الحواس المرتبكة. دنا من الباب.. امتدت أصابعه الراعشة إلى المسك، وبكل ما أوتيت من تردد سحبت الباب، فرآها تقف كشبح قبالته، تذكر سقوط السماعة للتو، تراجع بخطا بطيئة إلى الخلف وأخذت تتقدم إليه بخطوات هزيلة وكأنها خطوات أخيرة لشخص على وشك الموت. لكمت قدمه بسماعة الهاتف، فأعادها إلى موضعها وفجأة انفجر صوته: لكن لماذا لا تسعين لإعادة حميمية العلاقة بينكما ؟. لم ترد عليه، أعاد ما قال عشر مرات متلاحقة، لكنها لبثت تنظر إليه وكأنها لا تسمع كلمة واحدة. برك على الكنبة، بآلية راح وجهه يندفن في راحتي كفيه، رغب في الخروج من الواقع بأي طريقة وأغمض عينيه متجاهلا وجودها، مضت ساعة عليه فرفع رأسه، فوجئ بعدم وجودها.

بعد شهرين أحست المرأة بأنها كانت في

بئر فخرجت، دب النشاط فيها من جديد وغدت تحتضن أولادها وتولي اهتماما خاصا بزوجها في محاولة لتعويض برودها نحوهم خلال ستة شهور فائتة. في المساء هتفت له وعندما رفع سماعة الهاتف، لم تدعه يتحدث، قالت: شكرا على موقفك البطولي نحوي، الآن أشعر بأنني بطلة، إنني مدينة لك بكل ما أنا فيه من نقاء. أعاهدك بأنني لسوف أحافظ على هذا الكنز.

شوكة الرذيلة

يا إلهي، يبدو لي أن ذنوبي غدت أثقل من جبل على نفسي، هذا الجبل الذي استسلمت لحجم ألمه، لم أعد قادرة حتى على التنفس، غدت البسمة الحقيقية التي تصدر من القلب حلماً بعيداً. اكتشفت يا عزيزتي من أعماق هوتي أنه ليس هناك أغبى ممن يذهب ليعالج خطيئة بخطيئة. إنني ألتمس منك يا صديقتي طريقاً للخلاص، ألتمس شيئاً من رحابة روحك، وقوة نقاءك. هل ستقولين لي شيئا أم تدعينني أموت دون أن تقولي لي كلمة أخيرة تودعينني بها. لقد سقطت يا ذكرى، سقطت.

وإن كنت أدين نفسي بهذا السقوط، فإنني لن أنسى أن أدين كل يد أسهمت في دفعي إلى هذه الهوة. هلا تمدين كفك إلى ذاك القاع علها ترفع قليلا تلك الصديقة التي أحبتك وأخلصت لصداقتك من الأعماق. لا أريد أن أختتم حياتي وأنا أحمل كل هذه الآثام. لا أريد أن أموت وأنا بكل هذه العفونة النفسية أيام البؤس والشقاء تحرض على الخلاص فتولد نزعة تشاؤمية في النفس. وأي جحيم عندما يشعر المرء بتفاهته، يشعر بأنه كائن منبوذ ينظر إلى نفسه كما ينظر إلى حشرة قذرة، عندما يسقط المرء أمام نفسه فإنه يكون ساقطا في أنظار الآخرين بعينه حتى لو لم يعلموا شيئا عن سقوطه، أنظار الأنقياء من الناس تدينني وتوبخني بسقوطي حتى وهم يجهلون عني هذا السقوط، نظراتي عند ذاك تقفز إلى وجوههم لتقطر إلى نظرات احتقار وهكذا أراني مندفعة إلى الموت اختصاراً لمزيد من الاحراجات ووخزات الألم الروحية، سيحملني الموت على أجنحة الخلاص إلى أي مكان آخر، لا يهم أنا واثقة بأن أي بقعة أخرى ستكون أرحم من هذه بالنسبة لي، أجل هناك مستقبلي ولا مستقبل لي غيره.

كلمة أخيرة

لم تدخل الكلمة اليونانية التي تدلّ على الفضيلة إلى اللغة الإنجليزية العادية. وكلمة virtue الإنجليزية مستمدّة من الكلمة اللاتينية virtus المستمدة بدورها من كلمة vir ومعناها «الإنسان» بمعنى الإنسان

الذكر، وتعني كلمة virtus «وظيفة الذكر» التي يتمّ تصورها من حيث القوة أو القدرة، ومــن هنا «القدرة على الإنجاز». وثمة كلمة لاتينيــة هــي vis لا ترتبط بذلــك وتعني «الســلطة» أو «العنــف». ولم يكن النحويون القدماء قادرين على التمييز بين الكلمتين.

وبســبب المعايير الاجتماعيــة القديمة وهذه الفروق اللغوية الدقيقة، كان أن تمّت المطابقــة في بعض الأحيان بين الفضــيلة والفضائل التي يبديها الذكر في الحرب مثل الشــجاعة. وقد أدّى ذلك في بعض الأحيان إلى نوع من المفارقــة والتناقض فيما يتعلق بأصول الكلمة المفترضة. فغالباً ما تستخدم كلمة virtue في اللغة الإنجليزية في الإشارة إلى عفّــة امرأة ما. وكما يقول الفيلســوف ليو شــتراوس، فإنّ «سرّ الفكر الغربي يكمن في تحوّل مصــطلح كان يشير في الأصل إلى رجولــة الرجــل بحيث بات يشــير إلى عفّة المرأة».

ويمكن للفضــيلة أن تمضــي في سبيل آخــر باتجاه معانٍ أخــرى، حيث يمكن لها أن تنطــوي إما على قيمــة معيارية أو على قيمة أخلاقية، ففضــيلة السكين تكمن في أن تقطع، وفضــيلة السكين الممتاز تكمن في أن تقطع جيداً (وهذه هي القيمة المعيارية)، وذلك مقابــل فضــائل العقــل، والتبصّر، والعفّة، إلخ (مما له قيمة أخلاقية).

وتوصــف الفضــيلة في اليونانيــة ذلك الوصــف المناســب بأنها «امتيــاز مُعتاد»، وشيء يُمارس طوال الوقت. ففضيلة المثابرة تحتاجها جميع الفضــائل لأنها عادة مميّزة ينبغي اســتخدامها على الدوام إذا ما أراد الشخص الحفاظ على كونه فاضلاً.

الفضائل الأربع

الفضــائل الكلاســيكية الرئيســة (cardinal) في التراث الغربي هي أربع:

- الاعتدال
- الحكمة
- الشجاعة
- العدل

المراجع

١ - د. شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي - دار المعارف - مصر.
٢ - نفح الطيب مــن غصن الأندلس الرطيب - المقري والتلمساني - تحقيق إحسان عباس - منشورات دار صادر - بيروت ١٩٨٦.
٣ - زيغريد هونكه - شمس العرب تسطع على الغرب - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط ٦.
٤ - أسامة بن المنقذ - كتاب الاعتبار - تحقيق سامر السامرائي - دار الأصالة - الرياض ١٤٠٧ هـ.

الدراسات والبحوث

حول مفهوم النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي

أحمد أنيس الحسون *

لا يصير الحق حقاً بكثرة معتنقيه ولا بقلة مريديه

(أبو حيان التوحيدي)

هل نعيش في عمى نقدي يعيق عن كشف عيوب الخطاب؟

هل احتالت المؤسسة الثقافية بأنساقها (السلطة الثقافية) على الذاكرة الجمعية؟

هل سيطرت تلك الأنساق بوعي أو لا وعي على الذاكرة الإبداعية؟

* أديب وكاتب سوري

(*) العمل الفني: الفنان مطيع علي

وهل خُلقتْ – حقاً – حالة من التدجين والترويض الذوقي لدى مستهلكي الثقافة؟ وبالتالي هل يمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلاً عن النقد الأدبي؟

ربما تنطوي هذه الأسئلة على أجوبتها من خلال مضمونها، ذلك أنها جاءت على أعتاب النظرية التي تبحث عن التأصيل والحق المشروع، تلك التي يقدمها الناقد عبد الله الغذّامي عبر قراءة تأويلية للأنساق الثقافية التي تسللت عبر تراكمات ـــ متوسلة بالجمالي والبلاغي ـــ إلى الخطاب. ينطوي المشروع على كشف تلك الأنساق المضمرة في الخطاب، وتعرية هذه الخطابات النسقية المفروضة على الذائقة (الرعيّة).كان الاهتمام بالدراسات الثقافية منذ وقت مبكر في القرن الثامن عشر، لكن المحاولة الجدية كانت مع مجموعة بيرمنجهام ١٩٦٤م ثم جاءت مرحلة التسعينيات أثرى وأخصب في خضّم السجالات النقدية (الحداثة ـــ مابعد الحداثة)، فجاءت المحاولة لإحلال قيم ثقافية نقدية جديدة تتخطى المفاهيم التي راجت لقرونٍ عدّة، ويحمل هذا العمل في طيّاته إشكالية معقدة ستخضع للضبط والتمنهج، بعد بيان الخلل المضمر في الخطاب. وهذا ما سيقوم به النقد الثقافي كما ادّعى صاحبه (عبدالله الغذّامي) لأن التأويل والخضوع لعمليات فكرية هي «معيار التحضر ومقياس نهضة الأمم»[1]. قدّم الغذامي مشروعه بجرأة مدركاً النتيجة التي ستخلص لها جمهورية النسق، لأن الاتهامات المكرورة تقبع في قمقم وستخرج عند الحاجة، ومن يجرؤ على الطرح يعرف سلفاً أحجام الأصابع التي ستتوجه إليه، لذلك سميناه هنا جريئاً لمعرفته المسبقة بالنتائج، لكن الأمر لا يقف على مجرد الجرأة بالطرح فقط، بل لا بد من كيفية لهذا الطرح بالاستناد على أسس موضوعية وعلمية، تتجاوز – حقاً – السائد الثقافي، ولا تبقى حبيسة هذا النسق والادّعاء بالتحرر، لأن الطرح ساعتها سيكون صياغة المتجدّد صياغة لا تعدو اللغة وتبقى تدور من حيث هربت.

مع حدوث الثورة الصناعية في أوروبة التي نبذت الماضي وجموده العقلي، نظر المستنير العربي إلى هذا الهرم الغربي الانقلابي بعين الرضا والإعجاب، فاحتذى مشروع النسف والتفجير للجامد والمتقوقع منطلقاً – كما يدعي – من الحضارة العربية الإسلامية، في محاولة لقراءة القديم ليكون بداية الجديد ولكنه – بوعي أو لا وعي – وقع ضحية الإطار الثقافي بشباكه المتسللة خفية إلى الذات، فيكون بذلك أشبه بمن خرج من داخل الدائرة وبدأ الدوران حولها، تخلّص من المركزية في الدائرة التي كانت

تلفّ به محيطُها، ليخرج منها ويقوم بعملية الدوران من الخارج بشكل طوعي، فيكون عملياً خارجها (الدائرة) وجوهرياً تابعاً لسلطة الدائرة ومركزها الثقافي، فيخلق بذلك دائرة جديدة هو قائدها ومركزها، فيشعر بسلطة التمركز التي سرعان ما تستحوذ على مشاعره ليكون نسقاً ثقافياً متشرباً من النسق الأول بعدما ضاق به ذرعاً، ففجّره – تحت شعار الإبداع فيما لم يُقل ـــ وظلّ رهين هذه السلطة المركزية في الثقافة المتراكمة لقرون عدّة، فيتجسّد النسق ضمن هذا الخطاب أو ذاك لأنه يأبى – أو لا نأبى – تجاوزه، وينسى المبدع ثورته أو أخطأ في التصوّر، سيما وأنه يثور منهجه الإبداعي بقلم عربي حبره ملئ بذاكرة يصعب تجاوزها، ويبقى الادعاء بالتجاوز مرحلة آنية لأن المراحل اللاحقة ستكشف عيوب هذا الخطاب بوصفه خطاباً.

نحن نعيش الماضي بالأذهان، والحاضر وجود مادي، أو كما يقول تركي الحمد: «نريد السيطرة على المستقبل أملاً وحلماً، دون أن نمتلك مفاتيح هذا المستقبل، كيف يكون ذلك لست أدري؟»[٢] هذه اللا أدريّة تبشر بمخاض ولادة (سأحاول أن أدري)، فالواقع متشعّب والجذور المخاتلة عميقة، لذا يصعب القول: أدري في خضّم تسلل قرون عديدة إلى الأذهان، كأن الماضي سيبقى مبنياً – حسب المعيار النحوي – لكنه في الميزان الثقافي الجديد، لا بدّ من إعرابه وتفتيته إلى شظايا، فيقف الدعاة مبشّرين بتحطيم النسق والتمرّد عليه، يحملون في جعبتهم – كأدونيس مثلاً – أحلام المضطهدين من وطأة النسق الثقافي الذي يصنع بشكل أو بآخر الطاغي عبر تسللات نسقية ضمن نسق أصيل، وسرعان ما يقع المتمرد بشرك هذا النسق عن قصد أو غير قصد فيصبح رجعياً بعدما كان يدّعي تقدميّة.[٣]

يجمع المفكرون بأن النهضة الحضارية مرهونة بقيام «ثورة في نسق القيم والمفاهيم والتصورات العقلية التي يتبناها أفراد مجتمع إزاء الوجود»[٤]. فهل الثقافة العربية هي ثقافة ماضوية؟ لقد أعلن الغذامي الثورة على هذه الثقافة الماضوية. هناك كثير ممّن ينتقد قيماً ثقافية سائدة، مقدّمين طرق تشكيلها وصياغتها، مثلاً: هناك من يقف أمام قضية المرأة وعيوب النسق الثقافي المتوارث عنها، فيهاجم التحيز الذكوري ـــ والغذامي واحد منهم ـــ والجديد يحارب القديم.. هذه الفئات تتحدى مقومات الثقافة السائدة، مشكلةً منظوراً فكرياً لتأطير أو لصياغة الطرق والكيفية المتوخاة لبناء صرح ثقافي جديد

يقوم على أنقاض السائد المكرور لإعادة هيكلته، وهذا ما يسميه بيخو باريخ (التنوع المنظوري Pers Pectival Diversity).[٥]

- التأصيل لمشروع النقد الثقافي:

يُعدّ الخلل الثقافي إحدى دعائم أو بواعث النقد الثقافي الذي يطرحه الغذّامي، فيقول بموت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي كعامل مهم لكشف عيوب النسقِ.فكما دعا بارث إلى موت المؤلف، يدعو الغذّامي إلى موت النقد الأدبي الذي يُعتبر هنا أحد دعائم تسلل النسق الثقافي ضمن الخطاب، وذلك لغفلته عن كشف العيوب وانشغاله بجماليات الخطاب، وهذا المؤلف (النقد الأدبي) ساعد غفلةً على سهولة مرور النسق وتخفّيه في بنية الخطاب الفوق لغوي. دعا الغذّامي لمشروعه هذا في ندوة عن الشعر عُقدت في تونس ٢٢/ ٩/ ١٩٩٧م، وكرّر دعوته في مقالة له في جريدة الحياة (أكتوبر ١٩٩٨م) كما أشار في مقدمته،وهذه الجرأة في الطرح تحتاج لأدوات نقدية (ضمن نظرية نقدية) لفضح عيوب النسق، متسائلاً عن الحداثة العربية فيما إذا كانت رجعية



الطرح، وعن العلاقة بين صنع (نموذج الفحل الشعري) وصناعة الطاغية؟ويؤكد - حفاظاً على تمرير ومشروعية ما يقدّمه - أنه يحقّ لنا الوقوف على جماليات الشعر لمدة قرون، ولكن السؤال: هل في ديوان العرب أشياء غير تلك الجماليات؟ إلا أن هنالك تعالقات نسقية من روحية ودينية واجتماعية.. تغلغلت في ثقافتنا، وتجلّت في شتى أنواع السلوك الثقافي والاجتماعي.

يقول: «هل هناك أنساق ثقافية تسربت

من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها ومن ثم كانت الثقافة – بما أن أهم ما فيها الشعر – وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم..؟!»(٦). لقد احتلّ الشاعر الذاكرة العربية مؤصّلاً لسمات نسقية عملت على تعطيل الذوق الإنساني، كالافتخار بالفحولة وغيرها، فأصبحت مثل هذه الأخيرة تعيد ذاتها بصيغ شعرية تستعيد معها النسق الأوّل، فتحولت وظيفة الشاعر إلى وظيفة فردية قلبت سلّم القيم مما أدى إلى ما يسمى (بالفحل) الذي صار مع مرور الزمن مفهوماً ثقافياً اجتماعياً، منذ عمرو بن كلثوم وصولاً لأدونيس ونزار قباني، وبذلك فإن الذات العربية قد تشعرنت بعدما تشعرن الخطاب.

من خلال هذه المقولات يبدو هذا المشروع النقدي متشعّباً، حيث أوحت بطريقة أو بأخرى لتقديم صياغة جديدة لأدوات نقدية مُمنهجة سيقدّمها لاحقاً، كرديف – محتّم – لأدوات النقد الأدبي المنشغلة بالجماليات.

عرض الغذامي لذاكرة المصطلح (النقد الثقافي) مبيناً بداياته والمحاولات فيه، وذلك عبر رصد تحركات الدراسات الثقافية، فيتجاوز أولئك ليرسّخ مقولاته النظرية والمنهجية لتأصيل هذا المصطلح – وهذا حق لأي ناقد – فيقف على منبره النقدي ليعرّي الأنساق التي تشرّبتها الذائقة العربية بفعل المؤسسة الثقافية وجبروتها المهيمن، والمفروض عبر أدوات لغوية وثقافية على الخطاب، فجاء النسق مخاتلاً يضمر عيوباً تلبّست الخطاب، وكرّست ثقافة الفحل. هذا التشريح لبنية الخطاب المتجذّر، كما بيّنه الغذّامي، يضع المرء أمام إشارات استفهام عديدة، يعي في تلك اللحظة أنّ هذا الجبروت الثقافي متسرّبٌ إلى ذاكرته باعتباره أحد أعضاء الذاكرة الجمعية التي فعل فيها النسق الثقافي فعلته، ابتدأ الغذّامي من حيث وجد نفسه تحت وطأة هذا النسق كغيره،لأن الهواجس والمرعبات تستتر في دواخلنا دون تفسير جريء، وجلّ ما قام به النقد هو شرح فقط.وبذلك نأوي إلى النسق الماضي مما يكرّس سلطته حتى الحاضر على الذهنية، وعبر تداخل هذه الأنساق بصنع الهرم الطاغي، باعتباره جزءاً من ثقافتنا الباطنة والظاهرة، فنحتاج لنقلة نوعية جريئة – ستكون مجرمةً ملعونةً في عرف جمهورية الأنساق – هذه النقلة يخطوها الغذّامي على مذبح ثقافة النسق، فقدّم أطروحته في خضّم سجالات نقدية ما بعد الحداثة، ونظراً لمهارة الغذّامي في تسويق مصطلحاته سيُفتحُ باب آخر للسجالات النقدية.

انطلق الاهتمام بالدراسات الثقافية متماشياً مع عوامل النقد الألسني، وتحولات ما بعد البنيوية وتشكلت هذه الاهتمامات عبر تلك المقولات النظرية، على الرغم من رفض البعض للنظرية، واندلعت السجالات النقدية ما بعد الحداثة، وأُخضع مفهوم هذه الدراسات لمحطات جدلية أسهم فيها المفكرون، منهم (هابرماز) الذي شكّك بوعود ما بعد الحداثة، وشمل النقد من جملة ما شمل فكرة (ليوتا) بخصوص وضع المعرفة فيما بعد الحداثة في المجتمعات الأكثر تطوراً، وبعد السجالات الثقافية الفرنسية والأوروبية والألمانية.. بدأت تتسرب العدوى الأمريكية. وهذه الأخيرة أثّرت على الغذّامي — وبدأ الطرح لموضوعات حساسة كالنقد النسوي وثقافة الميديا (وسائل الإعلام) التي تنتج ثقافات سريعة ومثيرة تعيد معها صناعة الذوق البشري لخلق مماثلة بين المتلقي والأنماط الإنتاجية المؤدلجة[٧] ركّز الغذّامي اهتمامه على أطروحات (فنسنت ليتش – كلنر).

يرى كلنر أن الدراسات الثقافية هي تطبيق بحثي للنظرية، معلناً أننا في مرحلة (الما بين) لا (الما بعد) معترضاً على الذين يجزمون بحدوث نقلة انقلابية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة. جاءت الدراسات الثقافية موليةً الاهتمام بالمنتج ما بين الجمهور من إمتاعي استهلاكي يثير التفاعلات التي يُنظر لها على أنها استجابة لبواعث نسقية (يمكننا أن نمثّل لذلك بمسلسل باب الحارة) والبحث عن هذه المتعة فيما تقدّمه من حياة أجمل أو الزجّ في أتون الفعل اليومي الذي «يفعل فعله في إخضاعنا وإذلالنا»[٨]. نقد (كلنر) الوسائل، لاعتبار أن الدراسة الثقافية لا يجري معها التفريق بين نصٍ مبدع وآخر هابط، وعدم الانحياز للشعبي أو للنخبوي. ويقدّم (بنفنست ليتش) مصطلح (النقد الثقافي) كرديف لما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، أي أنّ التغيير يشمل المنهج بأطره وتحديداته بطرح منهج تحليلي للخطاب دون القطيعة التامة عن منهج التحليل الأدبي النقدي، ويشير (فنسنت) إلى قضايا قراءة المؤسسة الثقافية، والعلمية التي توجّه الخطاب والذائقة، والأنساق التي يتأصّل فيها الذوق العام، فتصبح عبر ذلك متحكمة من خلال الصيغ والتصورات في إنتاج نسق يُحتذى بالتذوق، ويقف في نقده المؤسساتي على أعمال نقدية بارزة مثل إدوارد سعيد وكتابه (الاستشراق) الذي يكشف العلاقة بين المجتمع والنصوصية والتاريخ، حيث تتجلى صورة الشرق في الغرب بربط خطاب الاستشراق بأبعاد أيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة. لقد بيّن إدوارد سعيد أن الشرق لم يكن في وعي الغرب

الآخر الخارجي فقط، بل امتداد للشاذ والمستضعف داخل الغرب. إنّ عمل إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق كما يقول أكرم إبراهيم: «هو نقد لوعي الذات من خلال الآخر، فهو نقد لوعي الذات الغربية من خلال الآخر، يسمح لهذا أن يعي ذاته من جديد بعيداً عن إنشاء القوة الغربية، فالاستشراق هو تجسيد لوعي نقدي ضدي غربي، وهو فكيك إنشاءات القوة من داخل الثقافة الغربية ذاتها»[9]. فالاستشراق عند إدوارد سعيد أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، فهو توزيع «للوعي الجغرافي، السياسي إلى نصوص جمالية، وبحثية واقتصادية واجتماعية وتاريخية، وفقه لغوية...»[10].

يتوسع الغذّامي في ذاكرة المصطلح، فيتحدث عن الرواية التكنولوجية التي تأخذ بأطراف المهمّش، والشخوص المتمردة بأسلوب يقوم على التخيل المبني على الممكن، والمتصور في شخصيات عجائبية تقاتل من أجل السلطة في عالم المدينة الحديثة، وتتبنى هذه الرواية على عامل السرعة وعامل الطاقة في أسلوبها السردي، ورغم خطابها الجديد فإنها تلتزم بشروط السرد التقليدية، فتأتي كأحد أنواع الأخلاق السوقية حاملةً المسعى لجعل التكنولوجيا والمعلوماتية تحت إرادة الإنسان، والسعي لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمية والمعلوماتية والمالية والسلطوية، ولذا هي خطاب حركي نشط، ومن هنا يدرك الغذّامي الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي(ص ٢٨) فيتحدث عن التعددية الثقافية وما بعد الحداثة موجّهاً اتهامه للحداثة من خلال ملاحظات لبعض النقاد، وهي ملاحظات صارمة تتهم الحداثة بالمركزية الثقافية، مما جعل العالم يدور في قطب واحد، فقد أعطت الحداثة قيماً مطلقة لمفاهيم مثل (الليبرالية - العقلانية) وجعلت هذه القيم إجابة مطلقة على معضلات البشر الحياتية، مما حصر الحداثة في مجال ضيّق يُبعد المجال الفاعل للثقافات الأخرى والشعوب المختلفة. ففي ظل التعددية الثقافية تُطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة منفلتة من ثقافة المركز الراسخ(ص٣٥) ومابعد وفي الدراسات الثقافية ولدت مصطلحات جديدة (كالاستشراق)عند إدوارد سعيد كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي، كما أشرنا سابقاً، وقد طرح إدوارد سعيد مفهوم النقد المدني(ص٠٥ومابعد)يرى فيه سعيد أن على الناقد أن يحول التعارض بين النظام المؤسساتي والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي يكون الناقد فيه مسائلاً الخطاب النقدي ذاته.

يقدم الغذّامي تلك المقولات ليبدأ

الطرح لنظريته الوليدة (النقد الثقافي) مستفيداً مما عرضه من مقولات اعتنت بالأبعاد الثقافية للظواهر الأدبية والدينية والسياسية والاجتماعية، التي تجلّت في الاتجاهات الثقافية الغربية، فكانت هذه المناهج والمقولات خلفية ثرية أمدّت الغذّامي بما يساعده في هيكلة نظريته.

- في النظرية والمنهج:

لماذا اعتبرت (ألف ليلة وليلة) مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس؟ بينما يُعطى (كليلة ودمنة) درجة عالية من الإعجاب والتقدير؟ هكذا يصرّح الغذامي واصفاً هذا الخطاب بالبلاغي الرسمي، الذي فرض الذائقة النقدية، في مثل هذين المثالين. وهذا يكشف عن صفات النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب الرسمي، ومن خلال عمليات التصنيف تلك فإن العمل النقدي مشروع فقط في نقد الشرط الجمالي لا أكثر ولا أقل بحسب المؤسسة البلاغية الثقافية، فيغدو الناقد واحداً من حرّاس هذه المؤسسة، وتبدأ عملية الدوران حول النسق، الذي يظهر فيه «أبو تمام والمتنبي مخلين سامقين ولم نر ما أحدثاه في أنساقنا الثقافية من عيوب خطيرة»(ص٥٩). فلا بدّ من دفع العملية النقدية من بعدها الأدبي إلى البعد الثقافي، ليتم التحرر من قيود المؤسسة الرسمية بإعادة النظر لكشف عيوب الجمالي وتبيان القبحي، مما يلزم وضع نظرية في القبحيات مرادفة لنظرية الجماليات.

وهذه النقلة النوعية تحتاج إلى تحول الأداة النقدية، وفسح المجال للخطابات المنسيّة والمنفيّة من مملكة الأدب بقرار المصطلح المؤسساتي، خصوصاً ما يراه الغذّامي من أنّ غير المؤسساتي هو أكثر تأثيراً في الناس، فتحرير المصطلح من قيد المؤسسة شرط أول لتحرير الأداة النقدية. وبما أن المصطلح متجذّر عبر تجارب عديدة فإننا لن نتخلص من الهيمنة إلاّ عبر التحويل، وهذه العمليات ستكون كالتالي: (ص٦٢ومابعد)

أ- نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

ب- نقلة في المفهوم (النسق).

ج- نقلة في الوظيفة.

د- نقلة في التطبيق.

ونظراً لصعوبة انقياد المنظومة المصطلحية النقدية لأي تغيير فردي، فإن الغذامي سيوظف في مشروعه الأداة النقدية التي كانت أدبية/ جمالية لتكون أداة في النقد الثقافي، وستشمل هذه النقلة الاصطلاحية ستّ أساسيات اصطلاحية.

١- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية):

يقدم (رومان جاكبسون) عناصر الرسالة كالتالي:[11] (المرسل – المرسل إليه – الرسالة

- مدونة مشتركة - سياق - اتصال).
وتمثل هذه العناصر ست وظائف لسانية: الوظيفة الدلالية، والوظيفة الانفعالية (تتعلق بالمرسل كاستخدام ألفاظ التعجب)، والوظيفة التأثرية (تخص المرسل إليه)، والوظيفة التخاطبية (ترمي إلى التأكد من حسن سير الاتصال)، والوظيفة فوق لغوية (ما بعد اللغة)، والوظيفة الشعرية (تركز على اللغة ذاتها). يضيف الغذامي عنصراً سابعاً لعناصر الرسالة التي قدّمها (جاكبسون)، وهي (الوظيفة النسقية) وتتبع أهميتها بتركيز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات، فتنتقل وظيفة النقد إلى مساحة أكبر.

٢- المجاز (المجاز الكلي):

ينقد الغذامي المفهوم البلاغي للمجاز، ليقترح مفهوماً ثقافياً يوسّع مجاله ليعي تعقيدات النسق، ينطوي المجاز البلاغي على تحول دلالي (حقيقة - مجاز) وهذا الازدواج يمسّ وعينا باللغة ذاتها وفعلها فينا - أي يحمل الخطاب بعدين: أحدهما حاضر في الفعل اللغوي، والثاني فعل يمسّ المضمر الدلالي للخطاب، هذا المضمر الذي يتحكم مجالات التفاعل، ويوجّه السلوكية العقلية والذوقية، لذلك يحتاج البُعدان إلى مفهوم ذي بعد كلّي للكشف عنهما، فكما يكشف المجاز التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة، فإن توسيع المفهوم سيساعد على كشف الازدواج الدلالي الذي يتلبّس الخطاب الثقافي، وبذلك يتوسّع المفهوم من ثنائية المجاز والحقيقة ليشمل النسقية في الرسالة والأفعال والاستقبال(ص٦٧). يعمل النقد الثقافي على تجاوز الوعي اللغوي بمصطلحاته البلاغية والنقدية الأدبية لأنها لا تساعد على كشف المضمرات النسقية البارعة في التخفي، لذلك سيولد مصطلح جديد مرادف للبلاغي القديم.

٣- التورية (التورية الثقافية):

يشير المفهوم التقليدي إلى أن المعنى المقصود من التورية هو المعنى البعيد، وهذا ينطوي على لعبة جمالية -سيتجاوزها المشروع الجديد - ممّا أسر البلاغة بقيود الجمالي البحث المتوخّى من دراسة اللغة، وحرمها من القدرة على قراءة الأنساق في الخطاب، فغدت مهمة الناقد منصبّة على التفسير المكرور لا الكشف، فتكرّر سبب جمال الجميل، وبالتالي العجز عن الإحاطة بعيوب الخطاب النسقي. ومن خلال هذا الازدواج الدلالي في التورية يبني الغذامي تصوراته عن الأنساق المضمرة بتوسيع مفهوم التورية إلى (التورية الثقافية) فتصبح الدلالة كلية، تتجاوز الازدواج الدلالي إلى المضمر واللا شعوري، مضمر نسقي أفرزته تراكمات ثقافية على الخطاب ورعيته، وكشف هذا

المضمر اللاواعي الفردي والجماعي يحتاج أدوات خاصة (كالتورية الثقافية المقترحة) فيحدث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيراً من ذلك الواعي، وهذا الطرف كليّ ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة كأحد أهداف مشروع النقد الثقافي(ص٧١).

٤- الدلالة (الدلالة النسقية):

شغل البحث في اللغة ودلالة ألفاظها جانباً واسعاً ومهماً من نشاط الباحثين في اللغة، واهتم القدماء في النقاش والبحث في هذه المسألة، والتراث العربي غني ومتشعب بما دخله من المنطق والفلسفة وعلم الكلام، وتعد بيئة المعتزلة هي التي أنضجت هذا البحث نظراً لثقافتهم العقلية[12] ونظرية العلاقات الدلالية إحدى أسس علم الدلالة الحديث من حيث التطور والبحث عن التغيرات المتعاقبة التي تحدث للمعنى (علم الدلالة التاريخي) ويعد التطور الدلالي جزء من التطور اللغوي الذي يشمل اللغة[13]. ويشير الناقد محمد عزام إلى غموض وعدم تحديد يعاني منه علم الدلالة شأن كل العلوم الجديدة دون الضبط والتمنهج[14] دخل علم الدلالة حقولاً عديدة في اللسانيات والنقد والأدب.. وعبر هذه الدراسات مرّت الدلالة بنظريات متشعبة (الدلالة الصرفية – النحوية – الإيحائية..) حتى أصبح علم الدلالة شاملاً لكل العلامات بكل أشكالها وعلى الخصوص اللغوية منها.[15]

ويستعير الغذّامي من هذا المفهوم مصطلحاً لمشروعه فيتخطّى المعنى الضيّق (دلالة صريحة – دلالة ضمنية) الذي أفرز مفهومات عن أدبية النص بازدياد ما يتضمنه من دلالة ضمنية، وينطلق من العنصر السابع الذي أضافه للرسالة ليقترح نوعاً ثالثاً للدلالة المتشكلة من محورين في النقد الأدبي (صريحة – ضمنية).

فيقدّم (الدلالة النسقية) التي تشكلت تدريجياً هي الأخرى عبر تراكمات ثقافية، وهذا التدرج ساعد على التغلغل والتخفي بين اللغة والذهن البشري، مما ساعد على التحكم فينا، فتأتي النقلات الثقافية هامشية مهما ادّعينا من نبوءات حول الانفلات من السيطرة النسقية، لأن هذا الأخير (النسق) سيُظهر الحداثي رجعياً والديموقراطي دكتاتورياً على الرغم من دعاوي التعدّد والتقدّم، فتكون الدلالة:

١- صريحة ← عملية توصيلية.
٢- ضمنية ← عملية جمالية.
٣- نسقية ← ذات بعد نقدي ثقافي.

٥- الجملة النوعية (الجملة الثقافية):

تأتي الإضافة الغذاميّة لمفهوم الدلالة بحاجة إلى مفهوم خاص بالجملة، فالجملة النحوية تقابل الدلالة الصريحة، والجملة

الأدبية تقابل الدلالة الضمنية، فتأتي الجملة الغذّامية التي يسميها (الجملة الثقافية) لتقابل الدلالة الغذّامية (النسقية)، وقوام هذه الجملة هو التشكل الثقافي.

٦- المؤلف المزدوج:

عبر الذبذبات المتسربة من ثقافة النسق المهيمن – بوعي أو لا وعي – يرى الغذّامي أن المؤلّف مؤلّفان، فالأول ذو خصوصية شخصية، والآخر ذو كيان رمزي وتأتي الثقافة هنا باعتبارها المؤلّف المُضمر بنسقها المهيمن على الكاتب. وعبر هذا التسرّب يقوم بإعادة خطابها الأيديولوجي، فيصبح المؤلّف تكوينين: شخصي وآخر ثقافي، نظراً بقدرته على الانفلال في الذهن البشري يعيد تشكيل الأول الذي لا يستطيع التعبير عن إرادته بعدما شرب المخدّر ببطء، مما مكّن المؤلف الثاني (الثقافي) من صياغة مضامينه عبر المؤلف الأول الذي وقع في شرك مخفي.[١٦]

تلك كانت الخطوات النظرية لمشروع النقد الثقافي. وقبل الدخول في الجانب التطبيقي الإجرائي بين الغذّامي مفهوم النسق، حيث شابه بعض الغموض، في تعريفاته، ففي مختار الصحاح، النسق ما جاء من الكلام على نظام واحد. ويأتي بمعنى النظام (البنية) وهذا ما قال به سوسير. إلاّ أنّ الغذّامي يقدّم النسق كمفهوم خاص بالنقد الثقافي. فالنسق لا يتحدّد عبر وجوده، بل من خلال وظيفته، وهذا النسق يتواجد في النص الجمالي تحديداً، حيث ينطوي الخطاب على نسقين، أحدهما مضمر والآخر ظاهر، والنقد الثقافي سيعمل على كشف هذه الأنساق المتغلغلة فينا عبر حيل جمالية، ومن دون وجود النسق المضمر من تحت العلني لا يمكن أن يدخل النص في النقد الثقافي. ويأتي الجمالي كشرط آخر لدخول النقد الثقافي، لأن النسق يتسلل عبر النصوص المستهلكة جمالياً من قبل الرعية الثقافية، وهذا الجمالي هو أخطر النصوص، لأنه (النسق) يتغلغل في الثقافة الجماهيرية قرّاءاً وكتّاباً، صغيراً وكبيراً، فنردد ما لا نرتضيه عقلياً، ونُطرب لما هو غير طربي، وتكمن خطورة الأنساق كونها تاريخية راسخة منتصرة دائماً، فالرعيّة الثقافية ستمجّ هذا المُنتج، وتتولد الذائقة التي ستتسارع إلى المُنتج. كما هو ملاحظ في كلّ دقائق الحياة، كالموضة (الأزياء) والأغاني والإشاعات.. فهناك مؤسسات تفرض على الذائقة منتوجها بأيّ ثمن، يمكننا أن نمثل لذلك بطغيان الفن المُبتذل والآني الذي تفرضه مئات الفضائيات العربية والغربية، وهذا الفن يتم من خلال تسريب منتجات أخرى، كأزياء وخزعبلات الذين يسمّون فنانين، فتكرّس الأسواق همها لتوسيق هذه

المنتجات، كأن تبحث على بنطال محترم في المحلات التجارية ولا تجده، لأن السوق يتطلب أن ينتج النماذج المسيطرة على ذائقة الشباب، التي سرعان ما تمتد للملايين، فبعدما كان القسم الأكبر غير مقتنع بكل ماهو مُنتج، سرعان ما يقع تحت سيطرة وسلطة المؤسسات المصنّعة لهذه المنتوجات، مما يكرّس منتوجات خطيرة ذات فعل تدميري تمسح معه أدمغة الشباب المحصورة بالمنتج والمقيّدة به فقط، هكذا هو النسق الذي يدخل كجرثومة في فعلنا اليومي، فيصبح جبروتاً جماعياً يحتال باستعانة التورية الثقافية، ويأتي النقد الثقافي هنا كعامل هامٍ لنقد المتن الثقافي والحيل النسقية، ولا يعني ذلك نقد الثقافة على الإطلاق، بل نقد عملية الاستهلاك الجماهيري، وذلك عندما يأتي مخالفاً للعقل مع نشوء تضارب بين الوجدان الواعي والوجدان العام الذي ترسمه الأنساق المضمرة، فهناك – مثلاً – المعتقد العقلي الذي لا ينظر إلى المرأة على أنها جسدٌ بلا روح، ويقابله الخطاب الذي يُطرِبُ عندما يصوّر المرأة كمعطى جسدي في خطابات الأفلام والموضة والنكت والمجلات.. إلخ. وهذا ليس من إنتاج الرجل فقط، بل إن النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة والترويج لاستهلاكها، وهنا يبرز مفعول النسق المضمر وقدرته بالسيطرة على الوجدان العام، فتأتي الثقافة الذاتية عاجزة أمام هذا النسق لأنه مضمر ومُنغرس، وكشفه يحتاج إلى جهد أمام هذه الحيل النسقية التي تمرّر ما لا يقبله العقل، حيث يتم تغييب دور العقل، وتغليب الوجدان، وتبرير أقوال وأنماط شعرية وشخصية فتتغرس أنماطٌ من القيم فينا بهالة سحرية مهيمنة على يد الموصوفين بالتنوير والتحديث، وقد يكون هذا هو العائق التحديثي على حدّ تعبير الغذامي (ص ٨١ وما بعد)، ويأتي النقد الثقافي بوصفه أحد فروع النقد النصوصي ومن ثم أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) لنقد الأنساق المضمرة والبحث عن أسباب جماهيرية الخطاب، التي تنطوي تحت أسباب ذات أبعاد نسقية.

- في الجانب الإجرائي (النسق الفحل – صناعة الطاغية)

إن الموقف من الزمن له أهمية كبرى في تاريخ الحضارات «ومازال هذا الموقف يشكّل المعادلة الصعبة التي تواجه بعض الأمم والشعوب في مسار تقدمها وحضارتها» [١٧] وهذا الموقف من الزمن يولّد اتجاهين: الأول يعظّم القديم، والثاني يندفع إلى المستقبل بلا حدود، ولا ندري فيما إذا كان هذا الأخير قد اندفع دون الوقوع تحت سلطة القديم،

هذا الأخير الذي سيعيد ذاته النسقية ضمن الذاكرة الجمعية، كما سنبيّنهالاحقاً.

تأتي الشخصية الشعرية كأحد الأنساق المنغرزة فينا، فيكتسب الخطاب حصانةً وقداسةً تجعل نقده من المحرمات،فصارت العلوم بالشعر علوماً منغلقة لأنها غدت بمثابة الخادم للشخصية الشاعر وللشعر، وهذه الهالة التقديسية للشخصية الشعرية – لأننا كائنات شعرية – تُعمينا عن النسق المخاتل ويهيمن النسق اللغوي على اللغة، ويتحرك النسق الناسخ عبر تتاليات ثقافية إلى ناسخ للأنساق التالية، وتبدأ عملية استنساخ بعد ارتحال النسق من الشعر إلى الخطابة ثم الكتابة مستقراً في القيم العربية، وذهن الأمة الثقافي الذي اخترع الفحل وصنع الطاغية المستبد، حتى غدت القيم عبارة عن أنساق متشعرنة، فيأتي اللاحق مُستنسخاً من السابق عبر رحلته النسقية منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث، ويأتي الشعر فيها كأهمّ مقومات الشخصية العربية باعتباره ديوان العرب. يشرّح الغذّامي الأنساق التي صاغها الشعر صياغة سلبية وأنانية طبقية، فتشكلت علاقة اجتماعية سلبية كلعبة المادح والممدوح في التراث الشعري، فجلبت قيماً نسقية انغرست مع مرور الزمن حيث تقوم على الكذب مع قبول جميع الأطراف بها وصولاً لنا. فانغرس هذا الخطاب المدحي في الذهن مع قيمه الخطيرة، وأخطر ما فيها صورة المثقف الشحّاذ المنافق، والممدوح المقدّس، وقد صرفنا قروناً معجبين بهذا الشعر، غير أنّ جمالياته العظيمة خبّأت قبحيات عظيمة، ذلك أن الشعر ديوان العرب، ومنه انبرى الشاعر (أمير الكلام) ليشعرن الذات العربية والخطاب العربي، وذلك بعد مراحل من التحولات في القيم العربية نقلت معها الرسالة الثقافية وتحولت، فتخلّى الشعر عن كونه صوتاً للقبيلة (الشخصية القومية) وسماتها الفحولية كما نجد في معلقة عمرو بن كلثوم.

لقد تحولت الرسالة إلى الفرد الفحل الذي بدأ يعزز قيم الفردية والأنانية، فنتج في ثقافتنا العربية (فحول الشعراء – أمراء الكلام – فحول الشعر..) تغلغلت في الذهن الثقافي الجماعي لاختراع – فيما بعد – الفحل الثقافي، والسياسي، والاجتماعي.. منذ أبي تمام والمتنبي وصولاً إلى أدونيس ونزار قباني، حيث تموضعت (الأنا)التي كانت مندمجة في (النحن) محل (النحن) التي صارت مندمجة في (الأنا) وصارت صوتاً من أصواتها وأحد مفردات لغتها. وفي تراثنا الشعري (النسقي) تبرز (الأنا) متضخمة في شعر المتنبي كأحد أهم خصائص شعره، فكرّست النسق الشرس المغلق والمكتمل

والمهمّش لغيره من الأنساق،ويتشكل هرم طبقي يأتي الفحل على رأسه، فيتعزز مفهوم التميّز ليكتسب الشاعر/ الفحل صفاته النسقية من احتكاره لنفسه حق وصف الذات. اعتبر الغذّامي أن المتنبي هو المترجم الأكبر للضمير النسقي (الأنا النسقي) كقوله:

وإني لنجم تهتدي بي صحبتي

إذا حال من دون النجوم سحاب

وهو وليد – بذلك – لجدّه الفرزدق القائل:

وإني أنا النجم الذي عذيت به

قرى أمة بادت وباد نخيلها

لكن المتنبي – عبر رحلة النسق الفحولي – احتلّ الصدارة في الخطاب النسقي لأنه:

وإني من قوم كأنّ نفوسهم

بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

وهو الذي نظر الأعمى إلى أدبه – وهو حمّال ألوية وجرّار جيوش..

ومن هنا أصبح التصرف بكل نسقية ضد أي رأي مخالف، فيأتي فيما بعد من يتخلّق بخلقه مثل نزار قباني الذي يقول في مقدمة ديوانه (طفولة نهد): على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبّد لا موقف القاضي. وقد عبد نزار ذاته كما المتنبي تماماً، وجاءت الجمل الثقافية متناسخة عبر قرون (أنا الذي – أنا الموت – أنا النجم – أنا.. أنا..) جاءت لتكرّس إلغاء الآخر والتعالي عليه، فالسادة الشعراء يشعرون بما لا يشعر به غيرهم، ويحقّ لهم ما لا يحقّ لغيرهم/ فهم أمراء الكلام، يصوّرون الباطل في صورة الحق.. تماماً كما أصبح الدهر من رواة قصائد المتنبي بعد ترسّخ العلوّ الذي منحته إياه الثقافة، بدءاً من البلاط الرسمي. فأتى الشعر – والمديح بخاصة – ليصنع الطاغية، فالشعر صاغ عيوب الشخصية العربية بلاغياً وأدى إلى صناعة الطاغية، حيث تبري حكومة البلاغة – كما يسميها (ص ١٥٤) لتثبيت النسق عبر تربية الممدوح على الإحساس بأنه بحاجة غريزية للمادح، وأنّ اسمه وسيطه رهنٌ بالمادح الذي عداوته بئس المقتنى، كدأب شركات الإعلان حالياً في تنمية حس المستهلك بالحاجة الماسة لمنتوجها، إذ لا تكتمل حياته إلاّ بها، كل هذا أدى إلى خراب نسقي في سلوكيات الثقافة، ويضرب الغذّامي مثلاً لقصة الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز مع جرير، وذلك عندما أوصد الخليفة الباب أمام المدّاحين، ولم يرضخ للعبة الترغيب والترهيب، فأنشده جرير عن الفقراء، فأكرمهم الخليفة كأدبه عادةً. لذلك إن السلوك المتبادل يؤدي إلى تربية الاثنين معاً. فأخلاق الوالي غيّرت أخلاق الشاعر، كما غيّر الخليفة جريراً. لقد أعطى الموروث الأدبي قيمة عالية لشعر

المديح والهجاء والفخر، وأشار ابن رشيق إلى أنهم يستصغرون شعر الرثاء، كما أن الغزل والتشبيب ليس من أسباب الشعر عندهم، وإنما جاء كمقدمة عذبة تستدعي الانتباه كما أشار ابن قتيبة. فالغزل عبء على الشاعر، والفحل من أجاد بحسن التخلّص للدخول بالغرض الرئيسي.

لقد أورد الغذّامي أمثلة عديدة ليقدّم النتيجة التي تعتبر المديح هو ديوان العرب، مع التقليل من المعنى الإنساني لشعر الرثاء والغزل، ويأتي المديح هو الأهم نسقياً، ويقابله الهجاء الذي يقهر الآخر ليعزّز الذات كأحد فروع الفخر والمديح لأن الهجاء هو النواة النسقية لفن المديح. وقصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/ نسقي (الرهبة والرغبة) وهو القانون الذي تبني عليه ثقافة النموذج المعتمد في الخطاب المهيمن على ضميرنا الثقافي منذ أن تمكنت منّا لعبة نسق اللغة المدائحية» (ص ١٦٢). فيأتي الإبداع بمفهومه الفحولي الراسخ، ويأتي التدوين ليرسّخهُ بشكل قاطع، فتتعزز حكومة البلاغة الفحولية بخطاب يحتلّ الذهن العربي وديوانه، حتى صارت البلاغة - رسمياً - تصوّر الباطل في صورة الحق، وأمام المتنبي الشاعر التام النسقية، يمكننا ملاحظة ذلك من خلال علاقته مع سيف الدولة، فنراه يستخدم جملاً خدّاعة من حكومة البلاغة، يأتي الممدوح فيها ليس موطن محبّة أحد بل الأمم تدّعي حبّها له، فيندمج الشاعر الشحاذ والمشحوذ منه في خطاب استخفافي تنحط فيه كل القيم الجمالية، وإن ظهرت شكلياً جميلة، ويأتي تعزيز الذات (أنا الذي - أنا النجم..) كخطاب مترسخ، وتأكدت هذه الذات من خلال الإرهاب البلاغي كشرط نسقي «فالذات المتشعرنة - لا مجال عندها للتعايش الحرّ مع أي طرف آخر وكلّ آخر هو بالضرورة النسقية خصمٌ وعدوٌّ لا بد من حفظه دائماً في حالة خوف مستمرة» (ص ١٧٥). كأن يلمّح المتنبي لسيف الدولة بفداحة المصيبة إذا خسره الخليفة، وتأتي ذروة (الأنا) عند المتنبي في تحقير الخصم وتقزيمه كأن يصفه بالزعنفة، وهذا طردٌ خارج الثقافة العربية، وإذا كان هذا ما حدث مع شاعر كبير في تراثنا الشعري، فإن ذلك يبيّن لنا مدى تلبّس النسق لضميرنا الثقافي المتشعرن، وتأتي الجماليات كأدوات مخاتلة للمرور دون رقيب، وهذا ما يستدعي النقد الثقافي لكشف هذه العيوب النسقية، ففي حالة العمى الثقافي اختلطت الأحكام، وخاصة عند ممثلي التجديد، فأتت تطلعات التحديث مشوّهة لرضوخها تحت هيمنة النسق، وهذا ما وجده الغذّامي عند أبي تمام، الذي صار شعاراً للحداثة، واتخذه

فيما بعد السياب وأدونيس، وشاع هذا الشعار كنموذج على يد النقّاد والمبدعين، فأبو تمام رجعياً كما أعلـن (غرينباوم) وتبعه الغذّامي في ذلـك. فقد قاد حركة رجعية في الشـعر العربي، حيث عارض المجدّدين الذين حاولوا تقريب اللغـة إلى الواقع، فاعتُبر بذلك أكثر المحدثين اقتداءاً بالأوائل كما صرّح القاضي الجرجاني. هذا العَلمُ الذي على رأسـه نار (أبي تمام) أصبح رمزاً للحداثة منذ الآمدي والصولي إلى عصرنا هذا، واعتباره حداثياً لهو دليل على تمكّن النسـقية فينا وازدياد العمى عن كشـف عيوبه، فصرنا نمثله (أبي تمـام) دون وعي، وانخدعنا بالشـكل الذي يضمر النسق القديم، وأصبحت مقولته: «لِمَ لا تفهم ما يقال..» أصبحت قانون الحداثة، وهو بمقولته تلك لا يختلف عن المحافظين، حيث غـرق بالنسـقية المحركـة لأطراف العلاقة – التـي تجعل الذات أبـاً فحولياً يجب التسليم له، وتمّتْ عملية تبادل الأدوار مـن أبٍ تقليدي إلى أبٍ حداثـي، وظلّ أبو تمـام يدور حول المدح المضـمر للهجاء كما كان شائعاً في عصره، يقول:

باشرتُ أسباب الغنى بمدائح
ضربتُ بأبواب الملوك طبولا

فقـد أعلن عـن غايتـه النفعيـة منذ البداية، وصرّح بأنه يلجأ للكذب إذا ضاقت عليه أبـواب المديح، لأن الكـذب مغفور له في جمهورية البلاغة (أعذب الشعر أكذبه) فصـار أبو تمام والمتنبي مـن أهم علامات النسق وفيما بعد سـمة للمؤسسة النخبوية الرأسمالية.

إن تحوّل القيم العربية (شجاعة – كرم – إغاثـة..) من المضـمون الاجتماعي إلى التسـلّط الفـردي. وذلك مع ظهـور ثقافة المديـح، قـد أدّى إلى تزييـف القيم، حتى أصـبح الكرم مثلاً: «هو عطاء بالمقايضـة البلاغية الشـعرية، والكريم هو من يعطي الشاعر.. ومن لا يفعل فهو البخيل المذموم» (ص ١٩٠).

لقد شـرّح (فـكّك) الغذّامي الأنسـاق العربية ليصـل إلى نتيجة مفادها أن القيم قـد زُيّفـتْ، وفقـدت صـفتها الحقيقية، وصـدقيتها، وذلك عبر المؤسسة التي تروّج لها. لقد اسـتحوذت (الأنـا) على (النحن) بأدوات لغوية ساحرة، تحت رعاية المؤسسة، حتى وجّهت كلّ التحـولات لرعاية النموذج الأمثل، وعبر هذا التشرّب للأنساق الثقافية تعـددت الفحـول، فأتت العقليـة الحاكمة قدرية تدفعنـا إلى دائرة العجز والسـلبية بمختلف الأشكال، فتغيّبت المضامين العقلية وخضـعنا صاغرين إلى منظومات نسقية لا عقلانية، فحُكم على عقليتنا بالتحرك ضمن مضامين مختلفة تتسم بالعجز والاستسلام، لأن الثقافة الموروثة بدلالاتها ورموزها تعمل

على تقنين العقل والتفكّر وأتت المراحل المتتالية لتعجز عن نزع هذه الدلالات من أدمغتنا، لأنها أصبحت ذات طابع قدسي غيّب الروح النقدية الموضوعية، فتعطل الذهن بفعل هذه الأنساق المتجذرة، مما يحتاج إلى عقلية تخلخل بنية العقلية المعطّلة وتفكّك مقوماتها عبر النقد الثقافي.

هذه الثقافة الموروثة صنعت الفحول الطغاة على مرّ الزمن، ويمثل الغذّامي بأحد الزعماء العرب الذي كان يطمح أن يكون فرداً في الحزب كغيره، مثل دريد بن الصمّة الذي يرشد مع قبيلته غزية ويضلّ بضلالها، إلاّ أن (الأنا الفحولية) قد سيطرت على (النحن) وباتت تشعر أن وجودها مرهون بسحق الآخر، وهذه الدلالات نجدها عند عمرو ابن كلثوم والمتنبي وصولاً إلى نزار، تلك كانت قيماً شعرية نراها مجازية، فجاء من كشف لنا حقيقة هذه الصفات وتمثّلها سلوكياً استجابة لمفعول النسق الذي أفرز نماذجه في الشعر وبه، ثم في الواقع بكل أشكاله، فنشأت شخصية السيد مقابل الفحل الشعري، ويُعتبر هذا الزعيم (ص ١٩٢ – ١٩٣) أكبر مثال لحالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي فهو لا ينتسب إلى العالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه(أصبح الوطن للزعيم لا الزعيم للوطن) فالفحل يجب أن يكون الأوحد، ويجب أن تكون معاركه الخاسرة عنواناً لتسطير البطولات رغم خسارتها، فأتت الذات الفحولية لتوجّه كل ضروب القول والفعل تحت رعاية السلطة الثقافية، فالفحل رمز الوجود الذي يوزّع القيم ويتلاعب بها خطابياً (وحوش – فرسان – أشاوث..) لاستثارة الحمية الخطابية الجاهلية، فتعمى العين عن الحقيقة المضمرة في خطاب الفحل الأجدر بالوجود، وما عداه حشرات بشرية لا تستحق الحياة، ويأتي هذا كلّه ترجمة حرفية نسقية لمعلقة عمرو ابن كلثوم.

ومع تسليم المؤسسة (العين الثقافية الساهرة) بهذه القيم، يُوظّف الإعلام لزخّ الثناء ومنح صفات التفرّد، ونسب أمجاد مجازية (كالخطاب) لا دليل لوجودها، والادعاء لا يحتاج إلى برهان فهو صادرٌ عن المؤسسة وهذا كافٍ للتصديق، ثم إن الكذب هنا ليس عيباً تماشياً مع النظرة النسقية الشعرية (أجمل الشعر أكذبه). وفي النسق الشعري (من لا يظلم الناس يُظلم) إذاً: إن لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب، فلا ضير في أن يزيح طاغيةً طاغيةً، وظالمٌ ظالماً، والنسق لا يحتاج إلى برهان بوجود مؤسسة ترعى دعاويه وتبررها (ص ١٩٥) تلك التي تبارك الفتك بالخصم وتتباهى به، كحال الشاعر في الهجاء، وفي هذه النسقية لا مكان للمعارضة، لأن الآخر ليس إلاّ زعنفة كتلك التي عبّر

عنها المتنبي سابقاً، ولا بدّ هنا من أن يكون الآخــر منقاداً بأي طريقة (مــن ليس معنا فهو ضدّنا) فتنبري أقلام المؤسسة والحزب لتســخّر المفردات لخدمة الزعيم وصياغة الذاكرة، فيصبح الدهر صدىً لذلك الزعيم كالدّهر الذي هو من رواة قصــائد المتنبي، فكما تحولت القيم العربية إلى قيم فحولية، فإن القيم السياسـية تحوّلت أيضاً لنمذجة الفحل، فالثورة قد تحولت دلالتها إلى البطش والدكتاتورية والانقلاب وتصفية المعارضة، وإحلال طاغية محل طاغية، وتمادت ثقافة تحويــل القيم لتطــال كلّ شــيء، فالوطنية هــي الإخلاص للزعيم لا للوطــن باعتباره هو الوطن، والخيانة ليســت ما يُحاك ضدّ الوطن، لأن هذا الأخير مفردة من مفردات الزعيم، بل الخيانة هي العمل ضــد الزعيم (الفحــل)، فتتغيب صــفة الوطنية كصــفة إنســانية اجتماعية. تلك هي نتائج التنمذج الثقافي الذي اعتبرناه مجازياً، وهو – واقعياً – نموذج ســلوكي نســقي تتكرر إعادته من عصر لآخر، فقد عاد من الجاهلية إلى زمن الســيادة الأموية مع ظهور شخصية السيّد (الخليفــة) الممــدوح، ومن ثــم إلى العصر العباســي مع ظهور أسياده وفحوله.. ويمثّل الغذّامي بقصــة يزيد بن المقنع (ص ١٩٨) الذي أعلن البيعة ليزيد بن معاوية حســب صفات النســق، فقد حســم الأمر بلاغياً، استل سيفه وأشار إلى أن أمير المؤمنين هذا (يقصــد معاوية) وإذا هلكَ فهذا (مشــيراً إلى يزيد بن معاوية) ومن أبى فهذا (مشيراً إلى ســيفه). وبذلك نال يزيد بن المقنع لقب ســيّد الخطباء، ومنحه الغذّامي لقب سيّد النسق.

لقد تحــوّل الطاغي المجازي والصــنم البلاغي إلى طاغٍ حقيقي، تمثّلَ النسق تمثلاً ســلوكياً، ففــدت الحريــة والديموقراطية والوطنية بعضاً من صفات الزعيم، اتّسعت دائــرة المقدّســ في ممارســات واعتقــاد الإنسانية، وبدأت هذه الدائرة تتسع باتساع المكان، حيث زحــف المقدس من حقل الإله والأنبياء والصحابة والمعتقد والتفسير ليشمل المعابد والأولياء الصالحين.. وامتد ليشمل عبر تعطيل الذاكرة العربية، الزعماء الفحول والقادة والحكّام، فأصــبح العالم مســحوراً بالمقدســات والممنوعات (التابــو)، ومجرد التفكــير في هذا (التابو) يدفعنا إلى ارتكاب الخطيئة، ممــا أدّى إلى تغييــب العقلانية والتفكير، ومع هذا (التابو) تشــكّل التخلّف والانحراف بأشــكاله الدينية والدنيوية[١٨].

لقــد غذّانا ديواننا بثقافة الفحل الشــعري وصوّره كمطلق وكصــنم بلاغيّ، مما أسس لنســق ذهني يُكرّر هذا الصــنم اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، وكلها وليدة النسق الفحل الذي صفقت له المؤسســة الثقافية، وظللنا

نعيد هذه الأنساق بإشراف تلك المؤسسة، «نصفق للطاغية ونبرر طغيانه، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون قصيدة طويلة ابتدأها عمرو بن كلثوم وظللنا جميعاً نكتبها من ذلك اليوم وإلى اليوم» (ص ١٩٩).

- في الجانب التطبيقي (عودة الفحل)

يُعنى النقد الأدبي بالنص الأدبي تنظيراً وتطبيقاً، وعلى حد قول د. كليب «ليس صحيحاً أن النقد الأدبي معياري وحسب، إنه معياري بقدر ما هو وصفي.. أو المعيارية فيه تنبني أن تنهض مما هو وصفي فيه».[19]

يريد بقوله أن النقد الأدبي بمناهجه العلمية أقرب إلى الموضوعية منه إلى الذاتية. وأمام الغذّامي - في هذا السياق - الأمر يختلف، فقد بدأ التحول في مسيرة الغذّامي النقدية (الانغلاق داخل النص) ليقول بعدذلك ببُعد النقد عن الموضوعية،ولا بدّ من طرح النقد الثقافي كبديل ضروري عن النقد الأدبي المغلق، فطبّق نظريته على الحداثة العربية، باعتبارها آخر مرحلة وصل إليها النسق الثقافي، فكيف تجسّد هذا النسق في الحداثة؟ وهل الحداثة العربية حداثة رجعية؟ بعد التطبيق الإجرائي شرع في التدليل على كيفية عودة الفحل مجسّداً بنزار قباني، ثم رجعية الحداثة مجسّدة بأدونيس، وتأتي مرحلة التطبيق كأخطر المراحل وأشدّها جرأة، ولضيق المقام سنكتفي هنا بإيراد نموذج الفحل مُمثلاً بنزار قباني.

أتت تجربة نازك الملائكة والسيّاب لتحطيم النسق الفحولي وبناء خطاب جديد، وأتى ظهور نزار قباني متزامناً مع حركة نازك والسياب كرد نسقي على محاولة زعزعة سلطة النسق، فكانا (السياب ونازك) يؤسسان لخطاب جديد، فقابلهما أدونيس (زعيم الحداثة) ونزار محاولين إعادة الروح للنسق الفحولي بكل صفاته فتأتي تجربتهما عودة رجعية للنسق القديم، وعلى أيديهما سيزداد فحولة «وعبر الاستفحال الذي يمثله نزار، والتفحيل الذي يمثله أدونيس ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته» (ص ٢٤٦).

يقول يوسف الخال في سياق تساؤله عن كيفية إنشاء مجتمع حديث في عالم حديث «هذا التناقض بين كوننا شكلاً في العالم الحديث وكوننا جوهراً في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم»(٢٠)يقول إلياس خوري إن الحداثة قد جاءت «حداثة نهضوية.. إنها إطار التكسّر الثقافي - الاجتماعي - السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام..»(٢١) ويعقّب أنها بحث عن شرعية

المستقبل بعد أن فقد الماضي شرعيته. تلك آراء متشعبة لسنا بصددها الآن، لكننا سنقدّم قراءة الغذّامي على ضوء الأقوال السابقة، فالغذّامي رأى في الحداثة رجعيةً في القيم وتفحلاً نسقياً، وإن إعادة النسق إبداعياً قابله عملية ترسيخ لهذا النسق على مستوى القراءة والتلقي. فتصنيفنا لنزار قباني يأتي في معرض محاكاته للنسق المتجذر فينا، لأننا إنتاج نسقي، أو كما يعبّر الغذّامي (كائنات نسقية)، وجميعنا يشارك في إعادة النسق عبر الفعل والانفعال، وتأتي نازك الملائكة المبدعة مختلفة عن نازك الملائكة القارئة، حيث نقضت في كتابها (الشعر المعاصر) ما قالته في (شظايا ورماد) فوقفت ضدّ الشعر العربي، وقفت موقف الأب الفحولي، فكانت بذلك متكلّمة باسم النسق الذي احتل ذائقتها القرائية على الرغم من تحررها المرحلي إبداعياً. قبلنا بالمطلق الفردي المتعالي في وقت شاع فيه الحديث عن الحرية والتعدد وقبول الآخر.. إن العمى الثقافي الذي نعيشه ساعد لنسق الفحل وصناعة الطاغية، المرور فينا وبنا لنصبح ثقافة ذهنية، وأي تمرد على أنساقنا سنعيده إلى بيت الطاعة، كما فعل نزار قباني (حفيد سلالة الفحول) فهو الإنسان/ الإله، كما صرّح، وهذا الإله سيملك الجنة والنار:

إني خيرتك فاختاري
ما بين الموت على صدري
أو فوق دفاتر أشعاري

لا توجد منطقة وسطى ما بين الجنة والنار

وتأتي مبالغات نزار مؤسسة لتصورات ذهنية من سلطوية الذات، ويأتي غلّوه معقوراً له فتتسرب العيوب من غير نقد، ويأتي التبرير للتمدج النسقي لتعزيز مفهوم الفرد الفحل وإلغاء الآخر. وما نزار إلاّ واحد من مسلسل طويل نعيد إنتاجه، فنتمذجه وينمذجنا، لقد عبد ذاته ووجدها أفضل العبادات:

مارستُ ألف عبادة وعبادة
فوجدتُ أفضلها عبادة ذاتي

ولا يفوته فذلكة موقفه، فيقول:

وذنوب شعري كلها مغفورة
والله جلّ جلاله التواب

لقد عمّق مفهوم الفحولة، وقلّل من خطاب الآخر (الرعايا النسقية) الذين صفقوا له وساعدوا في صناعته. يقول نزار: «إنني لا أقيس نفسي بأحد.. بل أقيس نفسي بنفسي» (ص ٢٥٥)، وأعلن عن غيْرة ناقديه منه، وتعالى عليهم، بل طالب بقوة ردع أدبية تقبض على أعداء الفحل، لقد عبّر نزار عن فحولته النسقية بعدما لعب لعبةً ذكيةً في اللغة، لقد أنّث الخطاب، لتحقيق ذاته الفحولية، فالمرأة هي عبدة لسيدها الفحل

وكلّما استغرقت في ضعفها يعلو الفحل ويشعر بنشوة الجبروت، فشهريار لا ينتشي إلاّ بدهس المرأة حتى صنعنا المثل النسقي (النساء ضلع قاصر)، وأمام هذا الضلع القاصر يحقق الفحل سطوته:

إني أحبك عندما تبكين

وأحبّ وجهك غائماً وحزينا

بعض النساء وجوههنّ جميلةٌ

وتصير أجمل عندما يبكينَ

ببكائها حققت له شرطه الفحولي، فالفحل جرّبَ عشرين ألف امرأة، ولكنه بدأ معها:

وعندما التقيتُ فيكِ يا حبيبتي

شعرت أني الآن قد بدأت

وبعدما تحقّق له نشوة الفحولة، سيرميها، ويقول للأخرى: إحدى وعشرون ألف امرأة جرّبت، لقد تكرّست العطالة العقلية، وانغرزت السمات النسقية في حياتنا، فغدونا رعايا لا يمكنها العيش بدون فحل في شتى تمظهراته، سنصنعه بأنفسنا لأنه أحد أركان ثقافتنا الذهنية، وقد أدرك المختار في فيلم (بياع الخواتم) هذه الحاجة النسقية لرعايا الخطاب، فما كان منه إلاّ اختراع شخصيته لا وجود لها (راجح) ليعزّز النمط السلطوي الفحولي كحاجة لخبايا الذهن البشري الذي يحتاج لمثل هكذا فحل.

لقد كرّس نزار همه لكتابة دساتير الغرام (لم أزل أكتب للنساء دساتير الغرام) ويالسعادة من تحظى بحبه ولو زمناً قصيراً (من حسن حظك أن غدوت حبيبتي زمناً قصيراً، إن كنت أرضى أن أحبك فاشكري المولى كثيراً) فأنت أيتها القاصر، لا ملجأ لك إلاّ دساتير نزار بعدما تفحّل وفحّلنا، لذلك يستنكر عليها تمردها وأي تمرد هو شقاء، ومن يخرج من جمهورية النسق سيموت في الفلا:

لماذا خلعت القصيدة عنك؟

وأصبحت ضائعة في العراء..

أنا من جعلتك بالشعر، ستّ النساء!!

وهندست نهدك شكلاً.. وحجماً..

وصرّح علانية أنه من سلالة أنساق تسربت له بالفطرة ولا يستطيع الخروج عنها، فانصاع لها:

أحبك.. على فطرتي الأولى

وكما يأمرني جسدي.. وذاكرتي.. وسلالتي

أنا البدوي الذي اصطدم بجدار الحداثة

هذا الأبّ الفحولي المتسلط، قرّر وفكّر ونفّذ، فهو الإنسان/ الإله/ الفحل (النسق) الذي يهب ويعطي، وما على الكائن النسقي إلاّ التصفيق لفحولته:

كنت يا سيدتي خرساء قبلي

ويفضلي..

صار نهداك يجيدان الكلام..

لقد أنّث الشاعر خطابه، فاستسلمنا

قهراً تحت سلطة النسق والمؤسسة التي ترعاه، ورغبةً نتجت عن عذوبة الخطاب ودغدغة ما استقر في لا وعينا، فنكون بذلك قد صنعنا صنماً لأنفسنا، لقد غدا الآخر عند نزار كائناً أنثوياً، فمارس فحولته وبطشه الذكوري، فتغيبت المرأة كعقل وروح وحضرت كجسد قاصر مُبتذل يتلذذ به الفحل، ويتفنّن بطريقة امتلاكه

بدراهمي لا بالحديث الناعم

......

وتبعتني كالقطة العمياء

مؤمنةً بكل مزاعمي

وهذا الجسد لا يدخل إلى إمبراطورية الفحل إلاّ بعد نضجه، فـ(لوليتا) لم تلفت نظر سيدها إلاّ بعد بلوغها الخامسة عشرة، ومع هذا لا بدّ من استعطاف السيد الفحل، لتحقق له السبق الفحولي، ثم يُدخلها إلى مملكته:

صارت المرأة لو تلمس نهدي تتخدّر

والذي كان سوياً

قبل عامين تدّور

فتصوّر..

لقد كرر نزار الشرط الفحولي (النهد) في معظم أشعاره، ولا يمكننا رصد تجربته الفحولية في هذا السياق لأنها تجربة سنين طويلة:

لم يبق نهد أسود أو أبيض

إلاّ زرعتُ بأرضه راياتي

فصّلت من جلد النساء عباءةً

وبنيت أهراماً من الحلمات

فكان بذلك الفحل النسقي بامتياز، مستجيباً لبواعث نسقية، ويتساءل الغذّامي فيما إذا كان هذا مسلكاً إنسانياً في ظلّ ثقافة المساواة؟ وهل بإمكاننا نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا بعيداً عن حالات الانتشاء والطرب اللذين استغلهما نزار قباني استغلالاً مُربحاً، وقدّمه للفحول لحماً طرياً ضمن متعة الجمالي والبلاغي في عمى ثقافي تام؟ (ص ٢٦٧). ماذا لو لم نصفق لنزار؟ وقاطعنا أمسياته؟ ولم نشتر دواوينه؟ بالطبع سيحصل ما حصل مع جرير على باب الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز، ومن هنا يصرّح الغذّامي بضرورة نقد المُستهلك الثقافي لكشف العيوب النسقية الكامنة في وجداننا، حيث نطرب للعيب والخطأ ونطلبه ونسّوق له. إن كلمة الفصل في نزار – كما صرّح الغذّامي – هي أنه نتاج نسقي للثقافة، ونحن شركاء في هذا النزار، فالمشكلة ليست بنزار كشخص، بل نحن وهو تمثلنا الأنساق المضمرة في وجداننا سلوكياً وثقافياً، فظهور القباني هو الجواب النسقي على ثورة الخطاب الإبداعي.

لقد قدمت دراسة الغذّامي أهمية

معرفية تشجع ناقديه على الانخراط في ممارسة النقد الثقافي، مما يبعث على الحوار لا السجال، لقد قدّم المسوغات لمشروعه ومنهجه بما يناسب نظريته، مستعيناً بقيم كانت السبب الرئيسي لاختراع (الفحل)، ولنا حقّ الخلاف معه، ولسنا مع القائل إن النقد الثقافي عبارة عن افتتان العرب بمنهج غربي لم يثبت فاعليته في الغرب الذي أفرزه، بل بعضهم يراه إحدى مظاهر العولمة، ثم ليس من الضرورة أن يفشل في الشرق العربي وإن فشل بالغرب، وإننا - كما نحسب - بحاجة للنقد الثقافي بعد استفحال القيم. لقد قدّم الغذّامي دراسته هذه لتجاوز البلاغيات والجماليات إلى قراءة عبر نصوصية للكشف عن التحيزات الكامنة تحت تلك الجماليات، وجاء مشروعه ليخترق الصمت والتمركز والتعالي على الاجتماعي والثقافي، هذا الاختراق سيعيد للممارسة النقدية حيويتها وحضورها من خلال تلمّس العلاقة بين العالم والناقد والنص ولو كنّا نختلف معه كلّياً أو جزئياً إلاّ أنه أغنى الخطاب النقدي بإبداعات أكاديمية لمفهوم المنظومة والمصطلح، وسواء اعتبرنا أنفسنا نقّاد أدب أو ثقافة، إلا أننا نحتاج لمثل تلك الخطوات لدفع العملية الحوارية معرفياً. لكن أي قارئ لتجربة الغذامي سيتساءل السؤال التالي :

هل هذه الأنساق الثقافية من الجبروت والقوة في التغلغل الواعي واللا واعي ومن القدرة في التخفّي بحيث تجعل الناقد عبد الله الغذّامي - بوصفه أحد كائنات النسق الثقافي - يقع تحت تلك السطوة والتحايل والشراك الخفية بحيث لا يستطيع التحكم بوعيه كاملاً، وعدم الانفكاك مهما ادّعى ذلك؟؟؟ ربما نكون قد أغفلنا بعض النقاط لكن حسبنا أننا قدّمنا فكرة المشروع فقط من حيث النظرية والتطبيق.

الهوامش

١- ثقافتنا في مواجهة العصر، زكي نجيب محمود، دار الشرق - القاهرة ١٩٧٦م ص ١٩٢.

٢- الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، تركي الحمد - دار الساقي - بيروت ١٩٩٣ ص ٧٣.

٣- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي - بيروت - الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، انظر ص ١٩٠ وما بعد.

٤- الجمود والتجديد في العقلية العربية، مكاشفات نقدية، د. علي أسعد وطفة، الهيئة العامة السورية للكتاب - وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٧م، ص ٨.

٥- إعادة النظر في التعددية الثقافية، التنوع الثقافي والنظرية السياسية، تأليف بيخو باريخ - ترجمة: مجاب الإمام، وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق ٢٠٠٧، ص ٢١.

٦- النقد الثقافي - عبد الله الغذامي ص ٧.

٧- عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية (مجموعة باحثين) - الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - د. عبد الله إبراهيم ص ٤١، وما بعد، وانظر النقد الثقافي - عبد الله الغذّامي ص ٢٦ وما بعد.

٨- النقد الثقافي، عبد الله الغذّامي ص ٢٤.

٩- مجلة المعرفة السورية - العدد ٤٨٦ - السنة ٤٣ - ١٤٢٥هـ/ آذا ٢٠٠٤م - أكرم إبراهيم ص ٦٥.

١٠- السابق ص ٦٦ - وانظر للاستزادة عن إدوارد سعيد الأبحاث المقدّمة في هذا العدد.

١١- مفهومات في بنية النص (اللسانية - الشعرية - الأسلوبية - التناصية) ترجمة د. وائل بركات، الطبعة الأولى ١٩٩٦، دار معد - سورية دمشق ص ٤٦.

١٢- مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري - د. أحمد محمد قدور - منشورات وزارة الثقافة - سورية ١٩٩٦م انظر ص ٨١. وما بعد.

١٣- علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر - مكتبة دار العروبة - الكويت ١٩٨٢م. للاستزادة انظر ص ٢٣٥.

١٤- النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب - محمد عزام - منشورات وزارة الثقافة - سورية ص ٧.

١٥- المصدر السابق، انظر للاستزادة ص ٨ وما بعد.

١٦- عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية ص ٤٥.

١٧- الجمود والتجديد في العقلية العربية - د. علي أسعد وطفة ص ٢٣٤.

١٨- السابق ص ٢٨٦ - ٢٨٧.

١٩- النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، د. سعد الدين كليب - منشورات جامعة حلب ٢٠٠٤ م، ص ٤-٣.

٢٠- عالم المعرفة، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين - العدد ١٧٧، د. شكري محمد عياد ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٣م. ص ١١.

٢١- السابق ص ٧.

المصادر والمراجع

١- إعادة النظر في التعددية الثقافية(التنوع الثقافي والنظرية السياسية) تأليف بيخوباخ، ترجمة مجاب الإمام، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٧م

٢- ثقافتنا في مواجهة العصر، زكي نجيب محمود، دار الشرق - القاهرة ١٩٧٦م.

٣- الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، تركي الحمد، دار الساقي - بيروت ١٩٩٣م.

٤- الجمود والتجديد في العقلية العربية، د. علي أسعد وطفة، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٧م.

٥- عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية(مجموعة باحثين) المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الأولى٢٠٠٣م

٦- علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة - الكويت ١٩٨٢م.

٧- مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، د. أحمد محمد قدور، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦.

٨- مفهومات في بنية النص (اللسانية - الشعرية - الأسلوبية - التناصية) ترجمة د. وائل بركات، دار معد - دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٩- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، د. عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي - بيروت، الطبعة الأولى٢٠٠٠م.

١٠-النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، د. سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب ٢٠٠٤م.

١١-النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦م.

الدوريات العربية

١- عالم المعرفة، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، العدد١٧٧، د. شكري محمد عياد ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.

٢- المعرفة، العدد ٤٨٦، السنة ٤٣، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤م.

نظريــة الشـــواش

أو المفهوم الجديد للنظام في الطبيعة

أديب ديب الخوري *

لا فوضى في الطبيعة. تبدو ظاهرةٌ ما فوضوية بسبب نقص معرفتنا

سبينوزا

الشواش: Cahos

يعيد العلم الحديث صياغة رؤيتنا للطبيعة والعالم والكون وصولاً إلى الإنسان والعلاقات الإنسانيّة. وتفرض نجاحات العلم ذاتها لا في تطبيقاته الّتي تجتاح العالم فحسب بل أبعد من ذلك في المفاهيم الّتي يطبعها في أعماقنا من حيث ندري أو لا ندري.

هل يستوي الإنسان الّذي يعتقد بأنّ عفريتاً أو شيطاناً هو سبب مرضٍ

* باحث ومترجم سوري.

العمل الفني للفنان شادي العيسمي.

مــا فيلجــأ لضــرب المريض حتّــى يخرج منه الشّــيطان، والإنســان الّذي يعرف أنّ الجراثيم هي ســبب المرضــ فيداويها بما يناســب أو يســتبق غزوها بلقاح؟ والسّؤال الأهمّ هنا هو: ما هي الفائدة الكبرى للعلم، معرفــة اللقاح أم هذا التغــيّر العظيم الّذي أنجزه في الإنســان، في عقله، في تفكيره، في نفسه، وحتّى في علاقاته مع بني جنسه ومع الطبيعة؟

مثــالٌ آخر: هل ســتبقى أعزّ معتقدات الإنســان هي هــي مع ازديــاد اليقين، بعد آلاف السّــنين من «قصر النظر»، بأنّنا لسنا الكائنــات الوحيــدة في الكــون وبأنّنا على الأغلب لسنا أفضلها؟ هكذا يكشف لنا العلم أكــثر فأكثر حقائق الكــون والحياة، وهكذا يغيّرنا..

الصفحات التالية هي محاولةٌ في تبسيط نظريّةٍ رياضيّةٍ حديثة يعتبرها الكثيرون من فلاســفة العلم مقدّمةً لتغيّرٍ كبيرٍ ممكن في حياة الإنســان، وبالتّحديــد في الرّؤيا التي تشــكّل جزءاً من قناعاتنا وتنعكس عن غير وعيٍ منّا على سلوكنا.

ترجم البعض كلمة Cahos بالفوضــى وساوهم بالعشــواء بيد أنّني أؤيّد المصطلح الثّالث الّذي اســتخدمه آخرون أيضــاً وهو «الشواش» ولعلّ الكلمة اللاتينيّة قد أُخذت مســبقاً عن العربيّة، وأنا أنتهزها فرصــةً لدعــوة المهتمّين من ذوي الاختصــاص في اللسانيات إلى التّحقق من الأمر؟!

يتعلّــق موضــوعنا إذاً بــ «نظريّــة الشّواش».

من الحتمية الآليّة..

كم من الكلمات مضلّل!!

ما هــي الفوضــى؟ أين ينتهــي النّظام ومتى تبدأ العشــواء وما هو الحدّ الفاصــل بين الاثنين؟

تعمــل عيوننــا في مجالٍ محدّدٍ وصــغير جداً مــن الطّيف الكهرطيســيّ كما يعرف جميع طلّاب المدارس. وضــمن هذا المجال نرى صورةً معينة (كالموناليزا مثلاً) منتظمةً بل جميلةً ورائعــة. لكنّنا لو أُعطينا أن نرى ضمن مجالٍ آخر مختلف من الأمواج لما رأينا فيها غير «فوضــى» أو «عشواء». إن كلمتي نظام وفوضى قد لا تعبّران في العمق إلا عن قصَر نظرنا وعن حدودنا!

واحدةٌ مــن ميّزات العلــم، على معظم المناهــج المعرفيّة الأخرى، هــي كونُهُ يُقدِّمُ على الدّوام وسائل جديدة (ولا أعني بكلمة وسائل هنا آلاتٍ أو تقنياتٍ معينة بل نظرياتٍ وأفكار جديدة..) توسّع مدى رؤيانا وتُرهفُ ســمْعَنا وتنمّي تذوّقَنا.. فيجعلنا نتعرَّفُ إلى الأشــياء، إلى الكون والعــالم والطبيعة وإلى

أنفسنا أكثر وأعمق. وهو في ذلك لا يقيم أيّ وزنٍ لما هو مُتَعَارفٌ عليه أو مفترَضٌ أنّ صحّته لا تُمَسّ أو أنّ الباطل لا يأتيه من قدّامه أو من خلفه حتّى لو كان نظريةً علميّةً راسخةً لوقتٍ طويل، فعلى نحوِ ما يقولُ آينشتاين:

«لا يتردّدُ العلمُ أبداً في معارضة المنطق العام السّائد، فالّذي يخشاه هو التضارب بين المفاهيم التي باتت بديهية وبين المعطيات الجديدة فإذا حدث هذا التضارب فإن العلم سرعان ما يسحق الفرضيات القائمة ليصعّدَ معرفتَنا إلى سويّةٍ أعلى».

ترتبط مسيرة العلم، وفق هذا المنظور، وبقوّة كبيرة، مع مسيرة الجنس البشري. فالمعرفة الّتي يتيح لنا العلم إيّاها هي في الجوهر نموّنا الفكريّ والذهنيّ، والّذي يرتبط بالتأكيد بتطورنا الاجتماعيّ والنفسيّ.. يؤكّد دومينيك دو بارل:

«لا تقومُ أهميّةُ العلم بما يتيحُه لنا من معرفة وبما يفسحُ من إمكانياتٍ فقط؛ بل بشكلٍ خاص باستحالة العقلِ الّتي ينجزها فينا بعمقٍ أكبر دوماً».

يُفتَرَضُ في استحالة العقلِ هذه، الجاريةِ بهدوءٍ في داخلنا، أن تؤدّيَ بالضرورة إلى حالةِ إنسانيةٍ مختلفة، يُبدي هايزنبرغ تفاؤلاً من هذا القبيل حين يصرّح:

«قد يُسهِّلُ انفتاحُ الفكر في العلم الحديث، على الجماعات البشريّة المختلفة أن ترى أكثر من ذي قبل أن الإيديولوجيات لم تكن بالنّسبة للمجتمع، على ذلك القدر من الأهمية التي كان يظن.. هكذا يمكن لتأثير العلم أن يساعدَ على مواقفَ من الانفتاح والتسامح، فيكون بذلك قد أجزلَ الفائدة».

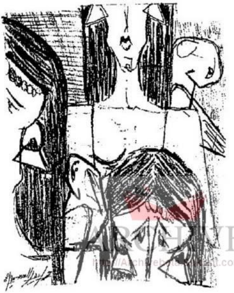
لكنّ سؤالاً جوهرياً يُطرحُ هنا: لماذا لا نرى هذا الانفتاح ولماذا تَبطئُ هذه الحالة الإنسانيةُ الجديدة؟.. أعتقدُ أنّ المشاركينَ في ندوةِ البندقية، «العلم يواجه تخوم المعرفة»(1) قد أجابوا إلى حدّ كبير على هذا السؤال، حين أجمعوا على القول:

«إنّنا نلاحظ وجودَ تفاوتٍ هامٍّ بين الرؤية الجديدة إلى العالم، التي تنبثق من دراسة منظوماتٍ طبيعيّة، وبين القيَم التي لا تزال مسيطرةً في الفلسفة وفي العلوم الإنسانيّة وفي حياة المجتمع الحديث. ذلك أنّ هذه القيم مؤسّسة إلى حدٍّ بعيد على الحتميّة الآليّة. وإنّنا ننظر إلى هذا التفاوت على أنّه شديد الأذى وينطوي على تهديداتٍ قد تدمّر الجنس البشريّ».

تقع المشكلة إذاً في التفاوت بين فهم العلم الحديث للطبيعة والكون والإنسان والحياة وبين التصورات التي ما تزال راسخة فينا عنها ويشرح خطورة هذا التفاوت بشكل

أوضح الفيزيائي المعاصر بازاراب نيكوليسكو وهو أحد المشاركين في تلك الندوة أيضاً:

« لقد صيغَت الأفكارُ الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تَرجَحُ كفّتها في أيامنا هذه، عن وعــيٍ أو عــن غير وعي، وِفقَ رؤيةٍ للعالم مؤسَّســةٍ علــى العلــم في القــرن التاسع عشر. حتّى أنّ أدقَّ أفعالنا في الحياة اليومية تُحــدَّد إلى درجــةٍ كبيرة بموقفِنــا أمــامَ الواقع، المتأثّر بدوره، وبالضرورة، ببيئتنا الثقافية.



ثمّــة تأخّــرٌ لا يكُــفُّ عــن التفاقم في دخولِ الأفكار العلميّــة إلى حياتنا الفرديّة والاجتماعيّــة. وقد يكــون الأوان قد حان لدمج أفــكار العلم المعاصر علــى نحوٍ أكثر عموميةً في ثقافتنا. فهل يعَدُّ أمرٌ مبالغ فيه أن نفكّرَ أنّ التفاوت بين رؤيةٍ للعالم عفا عنها الزمــن وبين واقعٍ هو أشــدُّ رهافةً وتعقيداً بكثير، يقوم في أســاسِ الكثير من التوترات والصّراعات التي نشهدها؟ ألا يكونُ الجهلُ للعلم هو أحد أســباب الانتشــار الفوضويّ للوســائلِ التقنية والّــذي وإنْ كانَ له الكثيرُ مــن الآثارِ المفيدة إلا أنَّهُ قدْ يقودُ إلى تدميرِ جنسنا ذاتياً أيضاً؟».

كيف نصــلُ إذاً إلى دمج العلم (ولا أقول إلى اســتخدام الكمبيوتر مــن أجل الألعاب ولا أقــولُ إلى اســتخدام الإنترنت من أجل الأغراض الرخيصــة..) في ثقافتنا؟ وكيف السّبيل إلى التغلّب على جهل العلم الأساسي، وأعني جهل معظم النّاســ للرّؤية الجديدة

التي يقدّمها العلم للكون وللفهم الجديد للطّبيعة؟.. أعتقد أنّ هناك أشياء كثيرة يمكن أن تُصنَع، في مجال التّعليم بشكل خاص وفي التّوجه إلى فئات الشبيبة وتنمية روح العلم في نفوسها.. أعتقد أنّ تبسيط العلوم يلعبُ دوراً شديد الأهمية هنا أيضاً.

ما هي هذه الرؤية للعالَم المؤسَّسة على العلم في القرن التاسع عشر والتي صيغَتْ وفقها أفكارنا، والتي تطبع كلّ نفسيّتنا وبالتالي حياتنا؟

منذ نحو ربع وثلاثة قرون نشر اسحاق نيوتن، أحد أكبر العلماء في التّاريخ كتابه الشّهير «المبادئ الرياضية لفلسفة الطّبيعة».. وهذه المبادئ ظلّت هي والفكرة الفلسفيّة التي تنطوي عليها صحيحةً حتى نهاية القرن التّاسع عشر، لكنّها باتَتْ غيرَ مقبولة، أو على الأقلّ غيرَ كافية منذ ظهور النّظريّة النّسبيّة وميكانيك الكمّ في مطلع القرن العشرين.

حقّق نيوتن قفزةً تاريخيةً كبيرة في التّفسير العلميّ للظّواهر الطّبيعيّة المختلفة وأكملَ العلماءُ من بعده التّفاصيلَ التي لم يأتِ عليها واستخدموا ما دُعيَ فيما بعد الميكانيك النيوتوني، والذي يدرس مبادئه الأولى طلاب المدارس الثّانوية اليوم، لتحليل ودراسة وفهم كلّ ظواهر الطبيعة.. واستطاع هذا الميكانيك أن يعطيَ فهماً لكلّ تلك الظّواهر بدءاً من سقوط التّفاحة النّاضجة ومروراً باهتزاز المصباح المعلّق في السّقف وبحركات القذائف المختلفة وانتهاءً برقصة الكواكب في المجموعة الشّمسيّة وكانَ لابدَّ من انتظار قرنينِ كامِلَين قبل أن يبدأ العلماءُ بمصادفةِ ظواهرَ لا يمكن لميكانيك نيوتن تحليلها وتفسيرها.

ما يهمّنا في الأمر هو الطّرح الفلسفيّ الّذي تمخّض عن هذا الميكانيك وعن النّجاحات التي حقّقها. والقائل إنّ كلَّ الأجسام في الكون ترتبط معاً على نحوٍ آلي. إنها فلسفةٌ ترى الكون كشبه آلة عملاقة بحيث ترتبط أجزاؤه المختلفة ببعضها البعض كما ترتبط المسنّنات والعجلات والمحاور في آلة ميكانيكيّة. ومن هذا المنطلق فإن حركةً محدَّدَةً في أحد الأجزاء تؤدّي إلى حركة محدَّدة مسبقاً (قابلة للتّنبؤ وفق قوانين هذا الميكانيك) في الأجزاء الأخرى.. هذه الفلسفة، تلخّصها العبارة الشّهيرة للعالم الفرنسيّ لابلاس:

«إذا وُجِدَ ذكاءٌ قادرٌ أنْ يجمعَ في لحظةٍ معيّنة جميع القوى التي تحرّكُ الطبيعة، والمواضع النسبيّة لكائناتها وسرعاتها في تلك اللحظة، وكان هذا الذكاءُ قادراً على معالجة جميع هذه المعطيات بالسرعة

الكافية، فإنه يستطيعُ أن يجمع حركةَ أكبر الأجسام في الكون وحركة أخفّ ذرّة فيه، في صيغة واحدة. ولن يكونَ أمامه أيّ شيءٍ غير أكيد؛ والمستقبل سينبسط أمامه كالماضي».

.. إلى النظام اللاّحسوب

هذه الفلسفة، بل هذه الرّؤية للكون، ترسّخَتْ عبر القرون الماضية في اللاّوعي الجمعيّ للبشريّة وصارتْ جزءاً من ثقافتنا. ومع أنّ العلمَ نفسَه تجاوزها وباتَ يرفضها إلا أنها كما قالَ متحدّثوا ندوة البندقيّة ما زالت مسيطرةً في الفلسفة وفي العلوم الإنسانيّة وفي المجتمع. ولا بدّ من أجل تجاوزها أن نفهمَ الرّؤيةَ البديلةَ (أو الرّؤى البديلة) وهو الأمرُ الذي تتيحه لنا نظريات النسبية والكمّ وبشكل خاص: الشواش.

أقولُ بشكل خاص الشّواش لسببٍ جوهريّ وهو أنّ النّسبية الّتي تطرح رؤيةً مختلفةً أولى للكون تُعنى في دراسة ظواهر تجري في ميدان السُّرع العالية جداً للأجسام والّتي لا يمكن اعتبارها، إلا فيما ندر أمراً من حياتنا اليوميّة.. ينطبقُ الأمرُ نفسُه على ميكانيك الكم الّذي يدرس ظواهرَ تنتمي إلى عالم الجسيمات ما دون الذّريّة وهو عالَمٌ ترتادُه فحسب فئةٌ محدودةٌ من العلماء.. أمّا الشّواش فهي نظريّةٌ تتعاملُ مع الكثيرِ من الظّواهر الّتي تقع في صُلبِ حياتنا، بَدءاً من حركةِ الماء النّازلِ من صنبورٍ ومروراً بتقلّبات أسعار مادّةٍ معيّنة وانتهاءً بالتّنبؤ الجويّ.. ، أمّا نحنُ فلنبدأ من هنا.

إذا رأيت فراشةً تطير فلا تتأخّر في إبلاغ موظّفي الأرصاد!

نرى جميعاً بين وقتٍ وآخر نشرة أحوال الطّقس في التّلفزيون ويحدث أن ننتظرَها أحياناً في الأمسيات الباردة الممطرة أو حين نكون على سفرٍ أو في غير ذلك من الظّروف. لا بدَّ أنّ كلَّ واحدٍ منّا قد سبقَ ورأى صورة خريطةٍ للبلاد وما يحيط بها ومن فوقها تظهر كتلة من السحاب تتحرّك ملتفّةً حول نفسها.. لتعبّر عن حال حركة الغيوم المتوقّعة في السّاعات أو الأيّام القادمة. هذه العمليّة هي جزء من عملية أوسع تسمّى محاكاة الطّقس ففيها تُعطى للكمبيوتر معلوماتٌ عن حالة الطّقس في وقتٍ معين: درجة الحرارة، كمّيّة السّحب، نسبة الرّطوبة، اتجاه وسرعة الرّياح، إلخ.. ويقوم الأخير وفق برنامج معدٍّ سلفاً بحساب قيم هذه المتغيّرات وتطوّرها في وقتٍ قادم معيّن ثم يُقدّمُ صورةً متحرّكةً عمّا يمكن أن يحدث. وكم من مرّةٍ وضعنا خططاً لعطلة نهاية الأسبوع بناءً على هذه التوقعات وكان نصيبنا خيبة الأمل!

كان إدوارد لورنتز من أوائل خبراء الطّقس

الذين عملـوا في هذه الطّريقة في المحاكاة، كان يملك حاسباً متواضعاً لا تُقاسُ إمكانياته بمقـدرة حواسـبنا الشّخصـيّة المتطـوّرة الحاليّــة. ولم تكن الشّاشـات الحديثة الّتي تسـتطيع إخراج صـورٍ بهذه الدقّة موجودةً بعد. كان أفضل ما يستطيع لورنتز الحصول عليـه هو قيمٌ متتالية لهذه المتغيرات (درجة الحرارة، نسـبة الرّطوبة، الضغط الجويّ، سرعة الريـاح، إلخ..) خلال الأيام القادمة. كان لورنتز قد اسـتطاع بعد حساباتٍ كثيرة وإحصاءات وتجارب وتعديلات،.. تلخيص برنامجـه في اثنتي عشرة معادلة تُدخَلُ فيها المتغيّرات اللازمة المقاسة لتعطي قيم هذه المتغـيّرات بعد أربع وعشرين سـاعة مثلاً.. وكان زملاؤه وطلاّبه في معهد ماساشوستس التّقنيّ في ولاية جنوب كاليفورنيا يجتمعون للمراهنة على حالة النّشرة الجويّة القادمة. ففي يوم من شتاء ١٩٦١ وبعد أن لقّم لورنتز حاسـبه المزوّد ببرنامجــه ذو الاثنتي عشرة معادلة قيم المتغيرات المقاسـة وحسب وفقَ هذا البرنامج حالــة الطّقس المتوقعة لفترةٍ قادمة، خطرَ له أن يسلك طريقاً مختصراً من أجل دراسة الجوّ على مدىً أطول. فبدلاً من إعادة إعطاء القيم الابتدائية المقاسة أعطى لورنتز الحاسب القيمَ الّتي حصل عليها في منتصـف مدّة الحساب الأولى. وريثما يقوم الحاسـب بإنجاز مهمّته ذهبَ العالِمُ مبتعداً عن ضـجيج هذه الآلة المتخلّفة بالنسبة لنا اليوم لاحتسـاء فنجانٍ من القهوة.. وعندما عاد لـيرى الخرج أصـيبَ بدهشـةٍ بالغة، شـكَّ في نفسـه أوّلاً: أيكون قـد أخطأ في إدخـال القيم؟ أو لعلّ خللاً ما قد طرأ على الجهاز؟.. لكنّ لورنتز سرعان ما أدرك سرّاً صغيراً سـيكون له أثرٌ كبير: كانَ يُفترضُ أنَّ نتائج الحسـاب لنصف المدّة السّابقة الثّاني يجبُ أن تتطابق مع نتائج الحساب الجديد وكانـت في الأيـام الأولى قريبـة منها حقّاً لكنّها سرعان ما أصـبحت تتقارب وتتباعد بطريقـةٍ غريبة ودونما أيّ نظـامٍ ظاهر.. وكان السّـبب بسـيطاً جداً: يعالِجُ الحاسِبُ الأرقام بدقّة ستّة أرقام عشريّة بعد الفاصلة ويطبــعُ النّتائج بتقريبِ ثلاثــة أرقامٍ فقط بعد الفاصلة وعندما أدخل لورنتز معطياته (عند نصــف المدّة) فقد أهمل هذا الفارق بالتّدوير معتبراً أنَّ ١/١٠٠٠ من قيمة المتغيّر لن تؤثّر كثيراً على النتائج ولكن يبدو أنه كان مخطئاً في تقديره..

يمكن شرح ذلك بطريقةٍ بسيطة كما يلي: لنفترض أنّ سرعة الرياح في لحظة ما ترتبط بسرعة الرياح (فقط ولا ترتبط بأيّ شـيءٍ آخر، وهذا تبسـيطٌ شـديد للموضوع) بعد أربع وعشرين سـاعة وفق معادلة معروفة.

أي أننا نستطيع حساب سرعة الرياح بعد أربع وعشرين ساعة إذا قمنا بقياس سرعة الرياح الآن وأدخلنا العدد في المعادلة. إذا فعلنا ذلك فسنحصل على عدد ما هو سرعة الرياح بعد أربع وعشرين ساعة وإذا أعدنا العمليّة بإدخال هذا العدد الناتج في المعادلة فسنحصل على درجة الحرارة بعد ٤٨ ساعة وهكذا. يمكننا أن نعيد الكرّة قدر ما نشاء من المرّات فنحصل على سرعة الرّياح بعد شهر أو شهرين، إلخ..

لنفرض الآن أنّنا قمنا بقياس سرعة الرياح في مدينة دمشق في وقت ما فكانت عشرون كيلومتراً في الساعة أي ٢٠٠٠٠ متراً في الساعة ولنفرض أنّنا أدخلنا هذا الرقم في المعادلة فكانت النتيجة أنّ سرعة الرياح بعد أربع وعشرين ساعة ستكون ٢١٠٠١ متراً في الساعة. إذا أدخلنا هذا الرقم نفسه (بدون تقريب) أو أدخلنا الرقم ٢١٠٠٠ (سيكون من المضحك أن يقول المتنبئ الجوي إنّ سرعة الرياح هي ٢٠ كيلومتراً ومتراً واحداً في الساعة) فإننا لن نجد فارقاً كبيراً في النتيجة التي سنحصل عليها حول سرعة الرياح في اليوم التالي (أي بعد ٤٨ ساعة من القياس) لكن هذا الفارق سيتّسع بسبب هذا الـ ١ متر في الساعة بعد عدة أيام وقد يبلغ عشرات آلاف الكيلومترات في الساعة بعد شهر. إنّ متراً في الساعة هو أقلّ من سرعة جناح الفراشة حينما يرفّ لكنّ إهماله في المعادلة يمكن أن يولّد فارقاً كبيراً في التنبؤ بسرعة الرياح على المدى البعيد.

عودة إلى الحكمة الشّعبيّة

ابتدع لورنتز تعبير «مفعول الفراشة» لوصف هذه الحقيقة وصرّح مؤكّداً: إذا حرّكت فراشةً واحدة واحداً من جناحيها في بكين فإن ذلك سيؤدي إلى تغير طفيف في سرعة الرّياح هناك وسينتشر هذا التغيّر ومع الزّمن سوف يكبر وقد يُساهم في تكوين إعصار يضرب بعد شهرين شواطئ الولايات المتّحدة..! كانت هذه النّتيجة الّتي تتحدى كل حدس بسيط حقيقةً علميةً أطلق عليها العلماء لاحقاً اسم «التّعلق الحسّاس بالشّروط الابتدائية».. وكان على لورنتز ومَن بعدَه أن يُقرّوا على إثرها بحقيقة أكيدة: إنّ التّنبؤ بالطّقس على المدى الطويل هو عملية محكومٌ عليها بالفشل. يعني هذا ظاهريّاً أنّ الطّقس ظاهرةٌ فوضوية لكنّه في العمق يعني العكس: إنّ الطّقس ظاهرةٌ شواشيةٌ بمعنى أنّها تخضعُ لنظام غاية في الدّقّة تجدُ فيه حتى رفّةُ جناح الفراشة مكاناً لها، وبحيثُ يكون التنبؤ بتطوّره أمرًا مستحيلاً.

كان الحدس النيوتوني يفترض أنّ فوارقَ بسيطة لا يمكن أن تؤدّي إلى مثل هذه

الفروق الضّخمة رغم أنّ مثلاً شعبياً قديماً كان يوحي بالأمر:

بسبب إهمالٍ في المسمار، سقطتِ الحدوة.
وبسبب الحدوة، كبا الحصان،
ومع كبوة الحصان، خسرنا فارساً،
وبخسارتنا الفارس، هُزِمنا في المعركة،
وبهزيمتنا في المعركة، ضاعتِ المملكة.
هل نتّعظُ بالعلم إن لم تُقنِعنا الحِكمةُ الشّعبيّة؟!

تكمنُ بعض فطنة لورنتز في انتباهه إلى أنّ مفعولَ الفراشة هذا هو حقيقة تنتمي إلى أسلوب عمل الطّبيعة ولا تتعلّق بخصوصيّة معادلاته ولإثبات ذلك فقد بحث عن ظاهرةٍ أخرى (غير الطقس) يمكن وصفها بعددٍ أقلّ من المعادلات الأكثر بساطةً كي يرى مدى «التعلّق الحسّاس بالشّروط الابتدائيّة».

ولعلّه، في الوقت الّذي كان قد ذهبَ فيه ليحتسي قهوته بعيداً عن ضجّةِ الحاسب (لأنّ حواسب زمانه كانت آلاتٍ ميكانيكيّة ضخمة، كان قد بدأ في التفكّر بالمعادلات الّتي تحكم تبرُّد القهوةِ في الكوب وبشكلٍ عام تبرُّدَ سائلٍ ما في وعاء.

لن نطيل الحديث في الأمر لكنّ الأكيد هو أنّ لورنتز قد وجد معادلاتٍ تصف تبرّد سائلٍ ما في جوّ حرارة الغرفة العاديّ وتأكّد من هذه الظاهرة: «التعلّق الحسّاس بالشّروط الابتدائيّة» في هذه المعادلات أيضاً.

كانَتْ الحركات «العشوائية» تُعزى قبلَ ذلك، إلى عواملَ غير قابلةٍ للقياس أو للضّبط في التّجربة. أمّا بديهة أنّ المعادلات البسيطة يجب ألاّ تؤدي إلى حركةٍ غير واضحة المعالم فكانت أمراً لم يفكّر بمراجعته أحدٌ من قبل.

إنّ النتيجة الهامّة جداً الّتي تمخّضت عنها حسابات لورنتز هي أنّ المعادلات الصحيحة والبسيطة والسّهلة الحلّ لا تعني بالضّرورة إمكانية التنبؤ. وهو تماماً ما يعاكس مقولة لابلاس السابقة.

نشرَ لورنتز أبحاثه في مجلة تختّصُ بعلوم الجو والتنبؤ بالطّقس ولزم الأمر مرور أكثر من عشر سنواتٍ قبل أن يتذكّرها الرّياضيّون والفيزيائيّون وفي هذه الأثناء ظهرت دراسات عديدة في السّتينيات، وعلى نحوٍ مستقلّ، كانت بمثابة بشائر للعلم الجديد. إنّه لمن المتعَذّر أن نروي بالتّفصيل القصّة الشّيّقةَ الكاملة لولادة الشّواش. ولداعي عدم الإطالة والحاجة إلى التّبسيط أنتقل مباشرةً للحديث في ميدانٍ آخر ينتمي هذه المرّة إلى العلوم البيئيّة.

ما الّذي يحدث إذا وضعنا خمسةَ آلافٍ من نوع محدّدٍ من السمك في بحيرة صنعية محدودة الموارد الغذائية؟ كيف يتطوّر تعداد هذه الأسماك؟ كيف يتغيّر هذا التطوّر إذا

وضـعنا في البحيرة عينها سمكتا قرش تأكل الواحدة منهما عشرة أسماك كلّ يوم؟ يطرح علماء البيئة على أنفسـهم مثل هذه الأسئلة كما يتساءل البيولوجيون أيضاً عن الطّريقة التـي ينتشر فيهـا فيروس ما ضـمن بيئة معيّنة. يدرس العلماء المختصّـون أوضـاعاً مشـابهةً في بيئاتٍ مثاليّة يمكن التحكّم بها ويستخلصون المعادلات التي تحكم مثل هذا النمو.

حصل روبرت ماي على شهادة الدكتوراه في الفيزياء ثم انصرف للعمل في الرياضيات التطبيقيـة في جامعة هارفـارد.. وعندما انتقـل إلى برينسـتون كان غالبـاً ما يهمل عمله الأساسـي ليمضي الوقت في التحدث مع علماء البيولوجيا والبيئة.

توصّـل ماي لتمثيل نموّ مجتمعٍ حيواني معيّن (مجتمع الأسـماك مثـلاً) في معادلة رياضيـة معروفـة تُدعى عند الرّياضـيين معادلة التّطبيق اللوجسـتي.. وكونه رياضيّ الـرّوح والنّزعة فقد تسـلّى ماي بدراسـة المعادلة من أجل قيمٍ مختلفة للعدد الابتدائيّ للأسماك (أعيد التذكير بأنّني أبسّط الموضوع كثيراً هنا من الناحية الرياضية).[٢]

لنفرض أنّ عدد الأسـماك في البحيرة كان في الأسـاس ٥٠٠٠ سمكة، فإنّ المعادلة تفيـد بأنّ العدد سـيكون ثابتـاً في كلّ عام تـالٍ أي أنّ عـدد الأسـماك الّتي سـتولد يساوي عدد الأسـماك الّتي ستنفق. أمّا لو كان عدد الأسـماك في الأساس ٥١٠٠ فإنّ المعادلة تفيد بأنّ العدد سيصـبح ٥٩٠٠ في السنة التالية ليعود ويتناقص إلى ٥١٠٠ بعد سنتين، وهكذا الأمر في السنين التالية. أما لو كان عدد الأسماك في الأساس هو ٥٢٠٠ فـإنّ عدد الأسـماك في السـنوات الثلاث التالية سيتراوح بين ثلاثة قيم مختلفة ليعود إلى نفـس القيمة في السـنة الرابعة ويتكرّر الأمر على هذا النّحو كلّ أربع سنوات. ومن أجـل قيمة ابتدائية أخـرى يتغير العدد كلّ عام على مدى ثمانية أعوام ليعود إلى العدد الأصلي، وهكذا..

نلحظ إذاً متتالية الأعداد (١، ٢، ٤، ٨، ١٦، ٣٢، ٦٤، ١٢٨،...) أي أنّنا من أجل قيمة معينة لعدد الأسـماك في البداية سـيكون لدينا عـدداً مختلفاً كل عام على مدى ١٢٨ عاماً (أو ٢٥٦...) الأمر الّذي لن يوحي بأيّ نظام وسيجعلنا نظنّ أنّ تغير عدد الأسماك عشوائيّ تماماً.. لكننا نعلم الآن أنّ هذا غير صحيح.

ليـس الأمر كذلك فحسـب، فضـمن مجالٍ معيّن من القيم الابتدائية (بين ٥٠٠٠ و٦٠٠٠) مثلاً يجري التّضـاعف على النّحو الّذي بيّناه والّذي نسـمّيه تضـاعفاً لقوى

الاثنين. أمّا في مجالٍ آخر من القيم الابتدائيّة (بين ٦٠٠٠ و٧٠٠٠ مثلاً) فإنّ عدد السنوات اللازم للعودة إلى العدد الأصلي يصبح عدداً من المتتالية: ١، ٣، ٩، ٢٧، .. أي قوى العدد ٣، وفي مجالٍ ثالث لعدد الأسماك الابتدائي ننتقل إلى قوى الخمسة وهلمّ جرّا..

نجـد إذاً نظاماً في غاية التعقيد يتحكّم بهذا الموضوع وما يهمّنا هنا هو التالي:

١- ثمّة معادلة رياضيّة تحكم تغيّر عدد الأســماك في بحيرة من عامٍ لآخر ونستطيع بحسبها معرفة هذا العدد في سنةٍ ما قادمة إذا عرفنـا بدقّة كافيـة الشروط الابتدائية اللازمة.

٢- إنّ هذه المعرفة مستحيلة، لا لأنّ أدقّ أدقّ التفاصيل (في سـعة البحيرة، في كميّة الماء فيهـا، في الكائنات الأخـرى الدقيقة الموجـودة في البحيرة،..) تدخل في الشروط الابتدائيّـة. بـل لأنّنا حتّى لـو عرفنا ذلك بكامل الدّقّـة فإنّ الحسـاب الكامل لتغيّر الحالة أمرٌ مستحيل.

٣- هذه المعادلة نفسها تحكم أشياء كثيرة أخرى في الحياة. دُرِسَـت على سبيل المثال أعداد المصـابين سنوياً بمرض الحصبة في بريطانيـا خـلال عدد كبير من السـنوات، فتبـيّن أنّ هــذه الأعداد تنتج عــن المعادلة نفسها بغضّ النّظر عن نجاح وفشل حملات التلقيح! إنّ تقلّبات أسـعار سـلعةٍ معينة، وتواتر ورود مكالماتٍ هاتفية غير مقصـودة، وتواتر حصـول حوادث سـير علـى طريقٍ معيّنة، وأشـياء أخرى كثيرة يمكن أن تُدرَس بالطريقة نفسها!

٤- يفيدنا كلّ هذا بوجود نظامٍ شـديد التعقيد يقع في قلب ما نظنّه «فوضى».

أودّ أن أشدّد على النتيجة[٢] التي تلخّص فكرة الشّواش، والّتي أعيد صياغتها كما يلي: يمكن التّعبير عن تطوّر جملةٍ متفاعلةٍ فيما بينها من الأجسـام بمعادلةٍ رياضية. لكنّنا عند تطبيق هذه المعادلة نحتاج إلى تعويض المتغيّرات بأرقام. هـذه الأرقام «الحقيقيّة» أي ذات القيمـة العشرية غـير المنتهية بعد الفاصـلة، لا يمكـن إلاّ أن تقـرّب (تُدوَّر) كي ينتهي الحسـاب. هذا التدوير يغيّر ولو بقدرٍ ضـئيلٍ جداً من القيم الحقيقيّة. هذا التغيير الغاية في الضآلة يتزايد كلّما ابتعدنا في الزّمـن (في معرفـة حالـة الجملة بعد وقتٍ معيّن) ليصـبح بعيداً جداً عن التطوّر الحقيقي.

قفزة في الفكر، قفزة في الحياة

لـن أذهب أبعد من هذا المقدار في شرح نظرية الشـواش لأنّ المزيد من ذلك يتطلّب إقحام معادلاتٍ رياضيـة ليس هنا مكانها.

لكنّـــي أريـــد أن ألقي بعض الضـــوء على مـــا تقوله لنا هذه النظرية الرياضـــية التي لم تكتمل صـــياغتها إلاّ في تسعينيات القرن الماضي.

كان العلمـــاء يعتقدون، بحســـب مقولة لابلاس والميكانيك النيوتـــوني، أنّ معرفة طريقة أو «آليّة» تطوّر جملة من الجسيمات يعني بالضرورة معرفة ما ســـتؤول إليه هذه الجملـــة مهما بلـــغ تعقيدها. لكـــنّ نظريّة الشّواش الجديدة تبيّن أنّ معرفة آليّة تطوّر جملة ما من الجســـيمات لا يعني بالضرورة معرفة الحالـــة الّتي ســـتؤول إليها حتّى لو كانت هذه الجملة بسيطةً غير معقّدة.

إنّ الإســـقاط الفلســـفيّ لهـــذه المقولة الرياضـــية الفيزيائيّة هو التالي: إنّ معرفة المقدّمات لا يفضي لمعرفة النتائج. حتّى ولو كان ذلـــك من أجل (حـــركات، أو تفاعلات، أو تغـــيّرات..) لعددٍ بســـيطٍ مـــن الأجرام البسيطة.

كان النّاس، لأنّ عـــدوى الاعتقاد تنتقل وتعـــمّ، يعتقدون أنّ مقولـــة لابلاس تنطبق علـــى أيّ جملةٍ حتّى لـــو كانت هذه الجملة مجموعةً من الخلايا، ما دامت هذه الخلايا هـــي في نهاية الأمر مجموعة ذرّات، أو حتّى لو كانـــت مجموعةً بشريّة، إلخ.. إنّ النّظريّة المادّيّة الماركســـيّة على ســـبيل المثال تستند في مرجعيّتها الفكريّة إلى هذا الأســـاس الـ «لابلاســـيّ» الّذي ثبـــت بطلانه مع نظريتي النســـبية والكـــمّ ليتلقّى ضربةً قاضـــية من «الشواش».

كيف يمكـــن لهـــذا أن يظهـــر في حياة شـــخصٍ عـــاديّ لا يتعاطى العلـــم ولا حتّى الفلسفة؟

ينهـــج الآبـــاء والأمّهات (كمَثَـــلٍ أضربه في هـــذا المجـــال) في تربية أبنائهـــم نهجاً «لابلاســـيّاً» مـــن حيـــث لا يعلمـــون! يقول لابلاس للأهل على ســـبيل المثال إن اختيار مدرســـة خاصّة للولد، ثمّ تخصيصه بطاقم من المعلّمين الخاصّـــين في البيت، إلى جانب بعض الأشياء الأخرى الضرورية، كفيلٌ بضمان نجاح وتفوّق هذا الولد. بينما تقول لنا نظرية الشواش إنّ كلمةً جارحة من قبل معلّمٍ في المدرســـة في الصّغر أو غياباً واحداً عن حصّـــة دراســـيّة في وقتٍ ما أو ســـؤالاً واحداً يمرّ على الطالـــب في مرحلة مبكرة ولا يفهمه (شروط ابتدائية) يمكن أن يؤدي (لا مباشرةً ولكن بعد سنين) إلى ابتعادٍ كبيرٍ عـــن خطّ نجاح صـــديقه الّـــذي لازمه منذ الصـــغر والّذي درس معه والّـــذي كان ندّاً له، إلـــخ.. والأمر الغريب هـــو أنّ التجربة الواقعية وعلوم التربيـــة والنفس يقولان ما

تقوله نظرية الشواش: يمكن عمل ما يمكن عمله لكنّ ضمان النّتائج غير أكيد!

يقـول ميتشـيل فايغنباوم أحـد البناة الأساسيين لنظرية الشواش:

«يعتمد الأسـلوب التقليدي في الفيزياء على مقولــة أن معرفة آليــة تطور الجملة تجعل هذا التطــور معروفاً بالضرورة. لكنّ هــذا يفشــل هنا، نحــن نعــرف المعادلات الصــحيحة لكنّها لا تفيدنا بشيء. إنّ هذه الحقيقــة لتغــيِّر تماماً معنى معرفة شــيء ما».

أمّا روبرت مــاي وهو عالمٌ آخر عمل في الموضوع نفسه فهو يرى:

إنّــه لمنَ الواجبِ تدريس الشـواش. لقد أتــى الوقت الذي بات علينــا أن نعتقد فيه بأنّ التعليم التقليديّ يُســاعد على ارتكاب الخطأ في الحكم. إنّ من الممكن لكلّ شــيء أن يســيرَ على نحوٍ أفضــل، لا على صعيد البحث العلمي فحســب، بل وعلى صــعيد الحياة اليوميّة أيضاً، إذا ازدادَ وعيُ الناس لواقــع أن الجُمــلَ اللاخطيّة الأساســية لا تملك بالضرورة خصائص حركية بسيطة.

لقد أسكر النّجاح الفائق لميكانيك نيوتن، الّذي ما يزال أساس العلم الحديث، الإنسان إلى الدّرجــة الّذي ظنّ نفســه قــادراً على معرفة كلّ شــيء. أمّا الدّرســ الأهمّ الّذي يمكننا أن نتعلّمه من نظرية الشواش فهو أن نكون أكثر تواضعاً!

ترتبــط مقولــة لابلاس وتــترادف مع عبارةٍ ما نزالُ نصــادفها في كتبنا المدرسيّة والجامعيّة (ولا أقصــد بذلك بلداً دون آخر بل في العالم كلّه بوجهٍ عام) وهي تلك التوصية الغريبة: «إنّ الإنسان قد وُجِدَ ليسيطر على الطبيعة ويســتغلّها»! ولقد أســكرتنا ردحًا طويلاً من الزّمن، وما تزال، منجزات العلم الّتي رسّــخت على نحوٍ كبيرٍ هذا الاعتقاد، وأنســتنا على الدوام الخطــر الذي ينطوي عليه عمل «السّــيطرة» على الطّبيعة، أمّنا، واستغلالها واستنزافها واللعب بمقدراتها، واللعب بالنار! وما هو العلم نفســه يطالعنا بمقولة جديدة هيهات أن نفهمها ونستوعبها: «إننا لن نستطيع السيطرة على الطبيعة ولن نستطيع توجيهها، وعلى المدى البعيد سوف تغلبنا! ليس هذا فحســب بل إننا عاجزون حتى عن التنبؤ بسـلوكها. إنّ نظام الطبيعة الفائق سيظلّ باســتمرارٍ يتكشّف لنا، لكنّنا كلّما عرفنا منه أكثر كلّما عرفنا أيضــاً أنّه، بكليّته، أبعد من متناولنا. ولعلّنا نســتطيع، عبر التقدّم في فهمــه أن نرى هذه الطّبيعة في يومٍ من الأيام مادّةً لنا يد الصداقة!».

الهوامش

١- عُقِدت هذه الندوة الّتي حضرها عدد من علماء هذا العصر من مختلف الفروع في مدينة البندقية عام ١٩٨٦ برعاية منظمة اليونسكو حيث ناقش المجتمعون قضايا تتعلّق بمسيرة العلم وعلاقته بالتقاليد والمناهج الأخرى ودوره في التطور البشري. أعمال هذا المؤتمر وبيانه مترجمةً إلى العربية ومنشورةً في كتاب يحمل نفس العنوان وهو من منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السوريّة.

٢- إنّ الأعداد المذكورة في جميع الأمثلة الواردة ليست دقيقةً لكنّني أوردتها كذلك كي أبيّن الفكرة بغضّ النّظر عن التعقيد الرياضيّ الذي يتجاوز غرض هذا الموضوع. وإذا كنت أريد أن أكون أكثر دقة فإنّ العالم المذكور لم يغيّر العدد الابتدائي للأسماك بل غير وسيطاً K في المعادلة معطياً إيّاه قيماً مختلفة في مجالات مختلفة. ولكي لا أسهب في شرح رياضي عن معنى المعادلة بوسيط لجأت إلى هذا التبسيط الذي لا يغير من خلاصة الفكرة.

الدراسات والبحوث

تجليات الطقس وجاذبية الانفصام في أنماط التجسيد المشهدي

منير الحافظ (*)

أظهرت مطالع الدراسات التحليلية النفسية كشوفاً تخص الحالات النفسية والفكرية والذهانية والفيزيولوجية التي تنتاب عموم المشتغلين على إنتاج الفن والأدب والفكر بعامة، ونحن في هذا المجال سنركز على ما يُسمى بحالات الانفصام عند المبدعين الذين يمارسون التمثيل وجوقات الإنشاد أو من يؤدون طقوس الشعائر الدينية والصوفية، وسائر المظاهر الدرامية في حياتنا الروحية والاجتماعية.

(*) كاتب وباحث سوري.

(**) العمل الفني: الفنان حليم الكفري.

تُرى هل تعتبر ممارسة الطقس حالة تقليد تدخل ضمن حلقة العرض؟ في الحقيقة لكل طقس مظهر يمتاز بخاصية وشروط ومعايير وتجليات تشكل مكوناته الأساسية، وهذا ما رآه منظرو المسرح الحداثي، انطلاقاً من نظرية دور الممثل وإعداده ومهامه وحالاته في جل الأبنية الدرامية، منهم المفكر والمنظر المسرحي الروسي «كوستانتين ستا نسلا فسكي»(١٨٦٣- ١٩٣٨) م، ونؤكد في هذا السياق على أنه ليس من الضرورة بمكان أن يكون المتقمص أو المقلد للدور متمثلاً الحالة الحقيقية للواقعة أو الشخصية المجسدة في الفعل الدرامي، وهنا لا يجوز إسقاط حالة الانفصام على الممثل، وإلا سنقع في لبس، ونبتعد عن دقة التشخيص النظري للحقائق، و نكون قد أقحمنا كل فعالية من موروثنا الدرامي في مجال الجذب المغناطيسي لحالات الانفصام، وبالتالي سيغدو المقدس ومعظم الرُقى العبادية والتقاليد الروحية هي حالات واقعة تحت تأثير جاذبية الانفصام، قد تكون تجليات الطقس التعبدي في بداية الوعي الفني ضرباً من الانفصام المعرفي بين الذات الأناسية والذات الطبيعية، ومحاولة تعشق الذاتين وتوحدهما، ابتغاء الكشف عن وجه العلاقة الجدلية بينهما، والتحرر من صدمة الدهشة وعقدة الخوف، ورد فعل النفور إزاء الطبيعة الخارجية.

إن تقاليد المظاهر الدرامية تؤدي على أنها طقوس تطهيرية ومعرفية وفنية وعبادية وتجسيد للوعي البدائي الذي يمثل بداية ترسيم ملامح الأسس الأخلاقية لعالم أناسي يتمتع بعلاقات قيمية وجمالية تتناغم مع إيقاعات حركة الوجود وقوانينه الإلهية.

ليس الطقس بدعة كاذبة أو وهمية تصادر الفكر أو تعطل ملكة التحليل المنطقي والنقد الموضوعي للحالات المعرفية التي يبحث الإنسان فيها عن نفسه في تجليات الحقائق، ورصداً لمكامن الجمال وقوانين الكونية، واستدلالاً إلى موقعه هو بالذات في هذا العالم المجهول العصي على الإحاطة بأسراره العظيمة المذهلة، ولم يكن أداء هذه الشعائر التقليدية فناً للترفه أو التسلية أوالفرح كما هو معروف الآن في العروض (proposals) المسرحية المعاصرة قد نحسب مشهديات الشعائر الدرامية ظواهر منغلقة لما تحتويه من معان مستبطنة وتأويلات محتملة، ودلالات مرمزة، لكنها في الواقع مشهديات ضمنية مجسدة بطرائق أقرب ما تكون إلى العرض المسرحي الذي تتوافر فيه مستلزمات العرض، أي توظيف التقنات «السينوغرافيا»، غير أنني أرى في

التجسيد المشهدي للشعائر والطقوس لوحات فنية مفتوحة وقابلة للتحوّل والارتقاء وفقاً للتجليات الروحية المتوفرة في أصناف الرُقى العبادية التي لاتني تُخضع أنساقها لحالات تنوع وتحوّل وتبدل عند الشعوب، والأسطورة «الميثيولوجية» أسست أنماطاً عبادية تضمنت في نسيجها الروحي قابلية التأويل بسلاسة، والسرحان الخيالي، والانفتاح الدلالي على تعددية الاحتمالات، وسعة فضاء المعنى، كي تهب الفعل الطقسي إهاباً سحرياً، وفتنة جمالية، ورعشة خشوع، ومتعة وجود، علاوة على أن التجسيد المشهدي يساعد المرء على الفهم المعرفي للشعيرة بتفاصيلها المعانية، لذلك تغدو المظاهر تجسيداً لحالة جمعية تنضوي تحت تأثير إيهام روحي متجل نحو قوى مفترضة مُثلى، تتوازن في محاكاتها مع نفسها والعالم المحيط بها، وجميع أنماط «العرض الإيهامي» هي طرائق توحّد أو اندماج أو اتحاد سحري مع القوى الكونية أو الإلهية اللائذة خلف خصائص الأشياء بوصفها قيمة جمالية كلانية سامية.

إن التجسيد الدرامي هو صورتنا الثقافية، ونزوعنا الروحي، وملكتنا المعرفية، وسحرنا الجمالي، بدءاً من أول محاكاة لظواهر الأشياء في الطبيعة حتى ساعتنا ذي.

ومن نافل القول، إن العرض الدرامي الاحتفالي هو لجوء نزعوي يعبر عن الإعجاب الجمعي بالجمال الإلهي الخلاق دون وعي مسبق لماهيته، وإشباع غريزة التوازن أو التوحّد معه، وذلك لعوز الفهم الكلاني لماهيه الإله الأعظم، يقول «فلاديمير بروب»: «إن بعث الإله هو معادل لبعث الطبيعة إلى الحياة من جديد»[1]، وبالتالي لا يشكل انفصاماً داخلياً للمرء بذاته، رغم تمثله القيم الجمالية من حيث هي سلوكيات أخلاقية محضة، والتطورات التي خضعت لها المظاهر الدرامية عملياً هي حالات تحوّل معرفي وجمالي، بمعنى، انتقال من الجهالة والطفولة البدائية إلى المعرفة العاقلة المحدثة التي شكلت موروثاً درامياً، وسجلاً مرجعياً، ومصدراً معرفياً، وبياناً إحصائياً، ومدوناً تأريخياً، يتضمن الأصالة الثقافية والحضارية للأمم على مختلف نحلها.

إن الحافز الوعيوي الذي دفع الإنسان القديم لمعرفة العالم، زاد من ميله إلى المحاكاة «الحوار الجدلي» الأمر الذي مكّنه من اكتشاف المفارقات (ironys) المتاشبة في الخصائص الوجودية، وكلما أمعن وتأمل في عالمه، شعر بأنه موجود، ولعل كل ما خصّبه من أنساق درامية شعائرية، هو شعور



تأكيـدي على موجوديته، فالسـحر الدرامي الذي يتبعـه في طقوسـه هـو تعبير عن وعـي الحرية وحرية الوعي التي تعتمل في موغـلات جوانيتـه في الآن عينه،والمظاهـر الدراميـة هـي بمثابـة المـرآة التـي يـرى فيها المتعبد صورته تجاه نفسه ليس إلا، يقـول «بليخا نوف»: «لا مجـال للريب في أن التقليـد لعب دوراً بالـغ الأهمية في تاريخ أفكارنـا وموضـوعاتنا وعاداتنـا كلهـا»[٢] كما نوافـق «أوجسـت بـوال» في «قوس قزح الرغبـة» على ازدواجية الشخصـية في فن التقليد أو اللعب في محاكاة الحياة، فالحياة كيان واحد مكتمل بذاتـه، يفهم المخلوقات بعلاقتـه الطبيعية «المادية» وفقـاً لقوانين البقاء والتوازن والسلوك الغريزي التلقائي، بيد أن فهم الإنسان لهذه العلاقة التفاهمية واكتشـاف طرائق فهمها، هـو متعدد غير مكتمل، يقوم على فهم ذاته الأناسية والذات الطبيعية، وطرائق الفهـم التبادلي ومناهج البناء لمعمارية عالم المعرفة والجمال.

إن تطـور الوعـي الدرامـي وعمليـة التخصـيب الشـعائري، أسسـاً منصـات انطلاق تحرر من جاذبية الغريزية البدائية نحو علاء الروحانية العالمة، والخلاص من عماء الثوخـان في ظواهر الطبيعة «المادة» والالتفـات إلى التأمـل الروحـي لمـا وراء الطبيعـة، وهذا مـا ظهر جليـاً بعد نزول

الرســالات الســماوية، ولكن الفن الروحي المــلازم للمعتقــدات الدينية بكل أجناســه وأشــكاله ظل محافظاً على ألقه وإهابه في الذاكــرة الجمعية، ويضرب لنــا «غيورغي غاتشــيف» مثلاً على ذلك بقوله «في عصر روما الإمبراطورية تفتت الانسجام الذي كان بين الطبيعة والمجتمع، وبين الجســد الروح، فقد كشفت الممارسة المادية أمام معاصريها أنها عرضية وزائلة، فانهارت روما، تحطمت المعابد والمدن القديمة، إلا أن الثروة الروحية الوحيدة التي بقيــت على قيد الحياة كانت المسيحية بوصفها الممارسة الحسية القديمة في صــورة نقيــة»[٢]، ومن قبيــل العرض، يحســن بنا توضــيح مفارقة ترتدي أهمية معرفية،وتبين صــور التطور «الدراماتيكي» للوعي الفنــي التعبدي، ففــي زمن الوعي الديني الأسطوري كانت الشخصية الفردية ممجدة، تصــل حيناً إلى مستوى إله أو شبه إله، أما في زمــن الوعي الديني التوحيدي، فقد أهملت الفردية ورفعت من شأن المجتمع ككل، فالفرد يجابه عدة آلهات، أما المجتمع فإنه يخضع لمشيئة إله واحد.

باتــت قيم الأخلاق والجمــال والثقافة عامة، وليست حكراً على فرد أو فئة، وتعاليم الدين تنطبق على النــاس كافة، وبمختلف فئاتهم وطبقاتهم ومللهم ونحلهم، فالإله في التصــوّر التوحيدي، جوهر شامل لا نهائي، يســكن أفئــدة الناس، والبطــل والمبدع أو المحرر يتمثل فكراً أو عقيدة أو أيديولوجية يستقي مبادئها ويتمثل أخلاقيتها من المجتمع الذي انبثق من بين شرائحه وطبقاته، وآمن بتطلعاته، وحافظ على ثوابته ومقدساته.

كُرس الطقس بمجامع شعائره في خدمة المجتمــع وليســ في خدمة أفــراد بعينهم، فالمقدس يأخذ طابع العمومية لا الخصوصية في جوهره الروحي المتعــالي، وحكمة الرب لا تخص فرداً في الفعل الفضــيل، رغم أن الحســاب يطال كل فــرد، ويتحمل كل امرء وزره، إلا أنه في مبتغــاه إنقاذ للمجتمع من مفسدة الخطيئة، وهذه ميزة انقلاب الوعي التوحيدي الذي يبتغــي إنقاذ للمجتمع من مفسدة الخطيئة، وهذه ميزة انقلاب الوعي التوحيدي على الوعي الأسطوري، والتحرر من أغلال معتقداتــه وثقافته وتقاليده، ولا غرو ســاهم الفن الدرامي الشــعائري بكل رقاه وطقوســه في إنجاح الانقلاب الروحي المنفتــح على الوعي الفني البدائي وتقاليده الســاذجة، يقــول د. صــالح ســعد : « إن الارتبــاط الوثيق ما بين الفــن - وبالذات

فنـون الرقص والحركـة - والفكر الديني الشرقـي، هـو ما يؤسـس طابـع المفارقة الظاهريـة المتعلقة بفكرة المسـرح الشرقي وبنائه، حيث يصـبح هذا المسرح الراقص الذي يعتمد على تقنية التعبير الجسـدي الخالص، هو في الوقت نفسـه أسـلوب من أساليب التربية الروحية والدينية»[4]. فمنذ بدء الحركة المعبرة التي كانت تنم عن معنى ما، تبوأت الصـورة المكانـة الأرفع والأهم في الحياة الدرامية، خاصـة في التشخيص الروحاني المقدس الذي تأسـست عليه لغة الرمز الملفعة بملاءة الجمال، وانبرى الناموس الوجداني والأخلاقي المؤسـس للقيم يكوّن المعتقـد المجتمعـي، وأبـرزت العلاقة بين الفوقي المتعال والواقع المعاش، ورابط سحر الفعل الرمزي المماثـل بينهما الذي يحاكي القيمـة بطرائـق الإيهام المحركـة للنوازع اللائذة بحياء وراء سـتر الوعي، وإظهارها على سطح الحياة، فيتحول الفعل الإيهامي إلى التشخيصـي، أي من الإيهـام الرمزي إلى المجسّد العياني يقول د. «عاطف غيث» «يعرف التشخيص في الحقل السوسيولوجي بأنـه عملية كاملة، يقصـد منها نقل أفكار وقيم الجماعة من التجريد إلى الواقع»[5].

إن السـحر الدرامي هو طقس توحدي بـين المرئـي واللامرئي عن طريـق عملية التجسيد أو التشخيص، والتوّحد هو انتقال من حالة الحسـي إلى حالة الروحي رغم ما يؤديه الجسـد من تحرر من قيود التقاليد، إلا أنـه ينتقل إلى حريـة الاندغام الروحي في إهـاب الجمال المتعـالي، ومن هنا ظلت أشـكال التجسـيد الأسـطوري والتوتمـي والوثني والديني والتوحيدي وعلى مختلف أوجهها تعبر عن السـحر الديني بكل ألقه، ومذلك اتسم المسرح بالشعائرية، واصطبغت الشـعائرية بالمسرح، ليشـكلا تراثاً ثقافياً سـحرياً معقداً، وفرض تأثـيره على القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية، وأحدث بها تغيرات، وحيناً تشوهات متعمدة، وأقحم الوعي الفني الديني في إشـكالات حساسة عويصة، وكوّن مواقف ثابتة مغلقة، وتمترست إرادة رفض تحرر العقل من قيود الثابت في كثير من قضايا غير منطقية.

سـاهم التخييـل الدينـي في الطقـس الدرامـي فعـلاً مشـهدياً أضـفى على المعتقدية جذباً روحيـاً وورعاً مكيناً، وهذا ما يجسـد وجه العلاقة الدائمة بين الممثل والدرامـا، وكثير مـا نؤخذ بسـحر الفعل الدرامي الجنسـي الذي يعبر عن معتقدات دينيـة مماثلة وممثلـة للتقاليـد المعرفية

والأخلاقية، يقول «ميرسيا إيلياد»:«كان الجنس في كل زمان ومكان تجلياً للقداسة، ولقد كان الفعل الجنسي في نظر الأقدمين، فعلاً تاماً غير منقوص، وكان بالتالي وسيلة للمعرفة»[٦] وروي أن شعائر الحج والطواف قبل الإسلام كانت تتضمن معان درامية دينية وجنسية، وذُكر، كان الجنس يمارس في المعابد تقرباً للآلهة، وجُعلت له شعائر طقسية، ارتفعت إلى المقدس، وانسحب ذلك على كل حضارات الشرق، وزعم «أهل الكتاب» أن عاشقان «أساف ونائلة» جاءا للحج، فتزوجا عند الكعبة، إلا أن الله قد مسخهما صنمين، لأنهما رفثا، فعبدتهما قبيلتا قريش وخزاعة، وتم تقديم النذور والقرابين لهما، ونُصب صنم «أساف» على جبل الصفا وصنم «نائلة» على جبل المروة، على حد قول د. «احمد الجغام»، كما يؤكد على ذلك «محمد الغزي» مبيناً طرائق الاحتفال بالجسد في التراث الجاهلي : «كانت شعائر الحج تنطوي على كثير من الطقوس الجنسية، فالحج الجاهلي يبدأ بخلع الثياب والطواف حول البيت بعراء تام، وينتهي بالدخول إلى بيوت البغايا والإقامة في مخادعهن ردحاً من الزمن»[٧]. ورد في مجلة «فكروفن» الألمانية، واستشهد بها «الجغام» نفسه في المجلة المذكورة آنفاً،

وتؤكد أيضاً التوراة على ذلك، أن آدم قد نزل على جبل الصفا، وحواء على جبل المروة، ودخلا خيمة وهما عُراة، وأمر الله جبريل أن يأمرهما بالجماع، ثم رفُعت الخيمة، وشيّد بمكانها البيت العتيق، ورد هذا عند «الصدوق القمي»[٨]. وبُني البيت العتيق في مكة من حجر الصفا والمروة، وتذكر روايات أخرى، أن آدم وحواء نزلا على جبل وتعارفا عنده وسمي مذاك بعرفات»[٩]، وكانت فتيات عذراوات من نخبة الطبقات العليا من المجتمع يمارسن البغاء والعهر المقدس في صحن الهيكل، كناية عن التناسل والخصب، وقد عُرفن بـ«الزانيات المقدسات» أو «العاهرات المقدسات» وكن يلقبن بالعشتاريات نسبة إلى عشتار البتول أو العذراء «القدسية الكبرى» كما ورد عند «جيمس فريزر»[١٠] وفي النصوص الأسطورية دلالات جنسية تعبر عن أن البغاء رمز جنسي تقليدي، يتم تجسيده درامياً للتعبير عن رؤى أسطورية اتشحت مظاهرها العبادية بهالة قدسية ثابتة لتظل مُحلقة في فضاءات الروح، وتستمد أزليتها من بنى التراث الشرقي العريق المتماثل والمتشابه، بل المتطابق في مصدره وأنماط ممارساته ونزوعاته الروحية والوجدانية.

طبيعي أن كل صورة مجسدة هي في

جوهرهــا دلالات معانية مُشخصــة للواقع المحسوس بكل تلميحاته، وللذات الداخلية بكل إشــاراتها، والتخييــل الديني متجلّ في الظواهــر التأريخيــة للدراما الشــعائرية، ومشروط في صيرورة الوعي التاريخي، فإذا خُلــق العالم مرة واحــدة وللأبد، فإنه يكرر نفســه بانتظــام كل مرة من خــلال تعاقب زمنــي ثابت طيلة الأعوام، وليس عمر العالم زمنياً ملايين من الســنين، أو التأريخ آلاف من السنين، وإنما عمره عاماً واحداً، وأزليته تتقيــد بحلقة زمكانية واحدة، ولعل المقدس الثابــت الذي يكــرر نفســه في احتفالاتنا الطقسية، وشــعائرنا وتقاليدنا الاجتماعية بانتظــام، هو كيان خُلق مــرة واحدة، ويبقى أزليــاً في المعتقد الديني، أما تكرار صــور الوعي الفني الشــعائري، أو تجدد الطبيعة وبعث الكوائن كل عام، هو صحوة من غفوة، أو حيــاة بعــد موات، أو بعث لعــالم فان، أو اســترجاع الوعــي الطبيعي لذاتــه، أو هو تخييل لعالم يستعيد وعيه، وأن الرمز المقدس عند بعثه الوعي الفني، هو سر تكرار الوجود لنفسه في دورة حولية واحدة تامة، تلك هي حكايــة الزمن البســيط في الوعي الإلهي، المعقد في الوعي الإنساني.

نذكر أن ثمة ممارســة حركات طقسية فيزيولوجيــة روحانيــة صــوفية حاولــت الانفلات من مشروطيات الواقع والانفصال بهــدف الاندغام في نظــام إيقــاع الزمان الكــوني، مثــل «اليوغــا» (yoga)×، ولهذه الفلسفة أصولها وضوابطها، ولا أود الخوض في لججها المعقدة، وإن كنت من أنصار رؤية تصرّعلى خضــوع الإنســان لمعيارية الزمن الكوني، وبقائه داخل محيط زمانه، يعيشــه ويتجلى به، وبقناعتي،أن لا شيء خارج زمان المرء وطبيعته ووعيه وواقعه المعاش إلا زمان الخالق الأعظم الذي لا يدركه العقل الزمني المحدود للإنسان.

إن معظــم الرمــوز كانــت قد شــكلت أنماطاً ثقافية أصــيلة، جُسدت عبر الحركة على شكل صــور تعبيرية تفصح عن المعاناة والحاجات والدوافع والمشــاعر والمعتقدات والتقاليد، وعلى قواعدها تأسست المظاهر الدراميــة، وباتت قيماً مشروطة بصــيرورة التاريــخ المفتــوح على الصــورة المعبرة عن الثقافــات من العصر الحجــري إلى الوثني فالتوحيدي، واندغامهــا في مكونات الفكر المعاصر، وأنه لمن العبث والظلم، نعت الوعي الدرامي الذي يجسد السحر الديني لإنسان العصور البدائية وأساطيره من قبل البعض، أنه ضرب من البدائية المتخلفة أو السذاجة أو الســخافة، واتهامها بأنها لا تحمل قيماً فنية أو ثقافية أو معرفية أو أخلاقية، يقول

«جيمس فريزر»: إن كل أساطيره وطقوسه، بل كل آلهته، وكل تجاربه الروحية، ليست إلا مجموعة من الحماقات المستهجنة ومن الفظائع، ومن التفاهات والخرافات». (١١)

سبق أن بيّنا في معرض حديثنا أثر الرمز في الأبنية الروحية، ورأيت فيه دلالة تستفيض عن جوانبه قلقة، تبحث عن معادل تتوازن فيه مع عالم مجهول، وتتخذ منه قيمة ثابتة لأخلاقيتها وتعاملاتها وثقافاتها، ويحدو الأمر بها لأن تتخذ منه مقدساً لا يُمس، بل يرتقي إلى درجة العبادة، والمظاهر الدرامية أكثر تعبيراً عن قيمة الرمز الذي يتعامل مع جوانية الإنسان إزاء العالم الخارجي، والتعبير الجسدي المرموز لم يكن ظاهرة تقنية متقدمة كما خالها البعض أيضاً، بمعنى أن المسرح ظاهرة تقنية محدثة للجسد، وإنما تُجسّد بمظاهر عتيقة كما أسلفنا، وتوارثته الأجيال مع الفارق في طرائق العرض الحداثي في كل مرحلة، لدى كل جيل، وعلى مختلف الرؤى.

إن أول تصوير جسدي بواسطة الحركة التعبيرية، ما كان تعريفاً عن مكنون الذات المجسدة بقدرما كان تعريفاً عن دلالة متزنة ومتوازنة ذات معنى، ويجري إيصالها لمتلق يشاهد حدثاً واقعاً، يحسه ويفهمه ويتعامل معه ويتأثر به، والثقافة وقت ذاك لم تكن أيضاً معرفة للذات وتهذيبها بقدر ما هي معرفة العالم المحيط والإفصاح عن أسرارها وقيمها بدواعي العقل، لإمكان وضع معايير ناظمة تضمن وحدة العلاقة المتبادلة بين وعي فوقي متماه في الوجود، ووعي بشري يبحث عن اندغامه وتمثله المتوافق لهذا الوعي الخلاق، لذلك يمكن القول إن المحاكاة هي تعبير تصويري يفصح عن قدرة الوعي، تمثله قيم معيارية ناظمة لوحدة الوجود، ولما كانت المحاكاة تعبيراً عن المغازي العليا، باتت محكومة في فلسفة فنون الأداء، ولا تخرج عن «سيكولوجيا» المظاهر الدرامية المتأصلة في الوعي الروحي «التعبدي»، مما أحال الرمز إلى قيمة مقدسة ثابتة، وجعله خاصية من خاصية الوعي في الإيمانية الاطلاقية للخلّاق الأعظم.

عملت الدراما الإغريقية القديمة وفي العصور الوسطى والغربية المعاصرة على تعزيز الوحدة الاجتماعية وتحطيم ثقافة الاغتراب الجماعي ومحاولة تخليص الفردانية من نزعة الاستقلالية والترفع، وما تم الاطلاع عليه من حركات ثورية على المراحل التاريخية ليس إلا تحقيقاً لدمج الفرد بالمجتمع، بمعنى تحقيق إنسانية الفرد في الجماعة، ومن ذا نلمس مظاهر درامية أثرت الوعي الفني،بيد أنها ظلت محافظة

على المواريث الروحية العتيقة في الأمشاج الثقافية المحدثة حتى في عصر النهضة الغربية، وتأثيرها غير المباشر على التقاليد الثقافية والعرفية والروحية لمجتمعات الشرق.

المسألة الاجتماعية في الخلاص الدرامي لا تلغي دورالفرد مهما كان شأنه في النشاط الإنساني، فبطبيعة الحال، كثيرمن العباقرة، كل في مجال إبداعه، أعني في الأخلاق والجمال والفكر والفن الأناسي، ارتقى بمجتمعه، ونلمس هذا أيضاً لدى محاكاة الممثل الدرامي، سواء كان فرداً أم مجموعة مؤدية، تحاول تقمّص الحدث أو شخصية متميزة بغرض توحّد (identification) الأنا في النحن، لإظهار قيمة ما، وقد ورد عند أ. ف بترو فسكي: «يتوحّد بها الشخص، لا شعورياً مع شخص آخر أو مجموعة أخرى، أو نموذج آخر، وهو أيضاً «آلية» يضع فيها المرء نفسه موضوع شخص آخر، وهو ما يظهرعلى شكل استغراق، أي نقل «أنا» شخص ما إلى مكان وزمان شخص آخر، وينتج عن استيعاب المعاني ذات الصبغة الشخصية لذلك الآخر حيث يتقاطع المجال الدرامي الإبداعي مع علم النفس» «أن التوحد ليس هو ببساطة عملية التقليد أو المحاكاة، لكنه عملية تمثيل تستند إلى نوع من التشابه أو التماثل المستمد من عنصر مشترك يظل باقياً على مستوى اللاشعور»[١٢]. وأرى أن اللاشعور هو الناموس المتمثل في لغة الرمز الإيهامية المجسدة عبر سحر الفعل التشخيصي الذي يقوم بدور إدخال المرء في حالة التوحد التي عناها «فرويد» أو في الرمز الثاوي في ثنيات اللاشعور، ولم يزل المظهر الدرامي يتخفى وراء حجب الترميز التعبيري في الأداء التجسيدي، وهذه طبيعة وظيفة الدراما التي تتصف بخاصية الازدواج المقنّع ليسمح للدلالة أن تأخذ أكثر من بُعد في المعاني المتسقة مع التقاليد الاجتماعية منها والروحية.

يرى المحللون الدراميون مسألة الخطيئة عند البطل الدرامي «جو نيست» (jonist) أنها خرق للإرادة الإلهية وتحطيم للأخلاق الوضعية منها والربانية، وتسفيه المعايير الناظمة للتقاليد القدسية في المنظور العام، بيد أن صناعة ثقافة انقلابية على العرف الأخلاقي السائد الذي يرى فيه قمة المآسي والفواجع والآلام، هذا البطل الذي يُضحي بنفسه ويتحمل الآلام ويلقى هلاكه إزاء تطهير الآخرين من آلام رجس الخطيئة، أشبه بالسيد المسيح الذي ضحى بنفسه من أجل خطايا الناس، ومحاولة تطهيرهم، وكذا بروميثيوس وهرقل وبوذا، وأرى، تغدو

خطيئة البدء وفقدان الفردوس الأمومي بفعل التضحية فضيلة في التطهير الذكوري، وفعل القبح القميء الخطاء يتحوّل إلى فعل الجمال النبيل الطاهر يقول «جون فون زيليسكي»: «إن خيلاء البطل الخاصة تعني اقتران الخطاء ضد الأخلاقية» الطبيعة «بغية المساعدة على كتابة الأخلاقية الجديدة التي تعلي شأننا إلى أقصى حد»[١٣]. كما أرى في زخم المآسي الدرامية العتيقة منها والحداثية، أنها «دراما الخطيئة الأبدية» والتخطيء الذي مارسه الوعي الذكوري الانقلابي في أسطورة البدء، كان انتقالاً من الفوضى الأخلاقية «الخطيئة» إلى التنظيم الأخلاقي الصارم «الفضيلة»، وأرجعت دراما الخطيئة الأسطورية في هذه الفلسفة الكونية عبادة الألهات المختلفة إلى اقترانها بالآثام العظيمة، حتى غدت الدراما الشعائرية والطقسية ضرباً من ضروب الجمال الراقي المنظم التي تعتمد الإله القاعدة الأساس في احتفالياتها ومشهدياتها وطقوسها، وعلى حد قول «الفرد نورث وايت هيد»: «أن كل نظام هو نظام جمالي، والنظام الأخلاقي ليس إلا مجرد جوانب معينة للنظام الجمالي.. والنظام الجمالي مستمد من حلول الإله في كل شيء»[١٤] وعندي، أن التطهير الذي يعنيه «أرسطو» (٣٨٤- ٣٢٢) ق.م. هو تحرر النفس من خطاياها عند ممارسة الفن الدرامي، مهما كانت دلالاته الأخلاقية، وتنظر المحاكاة التراجيدية «المأساة» الإيهامية لدى المجتمع الإغريقي على سبيل المثال لا الحصر، إلى الإفصاح عن القيم الجمالية النبيلة، وعلى حد قول «أرسطو»، إن التطهير القائم على مبدأ محاكاة الفعل الفضيل يعني الإنسان الفاضل، ومحاكاة الفعل الدنس يتوجه نحو أصحاب الأنفس الدنيئة، وسنأخذ أعظم الكتاب التراجيديين الإغريق «سوفوكلس» الذي ولد (٤٩٧) ق.م مثلاً على النمطية النصيّة التي تؤطرها هالات روحية وقدسية، أسبغت إبداعاته الأخاذة بطابع ديني رفيع، وذلك لتأثره بتقاليد قدسية موروثة، وقد قال عنه أحد نقاد عصره: «إنه أكثر البشر خشية للآلهة» ويقول «د. أحمد عثمان» بمقدمته لمسرحية «بنات تراخيس» لسوفوكلس:

«خلع التراث الشعبي على سوفوكلس شيئاً من الوقار الديني والقدسية، فانسحب كل ذلك على حياته الشخصية». ومن المفيد الإشارة إلى أن جلّ أعماله التراجيدية كانت تقليدية، لا تخرق المنظومة الأسطورية في النسق الملحمي، مع العلم أن معظم التراجيديات اليونانية ولدت من رحم الطقوس العبادية، وجاءت مشبعة

بالأنساق الطقسية والشعائرية الدينية على تعدد الآلهات والبطولات الشخصية (syllogism) والقومية، وتأثرهم بالثقافة الأسطورية القديمة والفلسفة المنطقية السائدة وقتذاك، ومسرحية «بنات تراخيس» على سبيل المثال، تبرز أشكال العذابات البشرية تجاه قسوة القدر، إنها محاكاة تُظهر بجرأة مسألة المصير المأسوي عند كل من لا يملك قلبه رحمة أو شفقة، ولا تتمتع شخصية بنبالة، ولعل شخصية «هرقل» من الشخصيات غير الإلهية، وهي لا ترتق إلى مستوى الفعل الفضيل، إن البطل الأسطوري «الإغريقي» في الدراما التراجيدية هو الصراع مع الطبيعة، غير أنه صراع للارتقاء صوب الإلوهية الخالدة، وهذا ما يفسر الرمزية والدلالة الأخلاقية التي ينشدها، وبهذا رُدت التضحية والفداء والبطولة إلى الحرية التي تتجاوز كل القيود من أجل إثبات الموجودية taisondeter))، ففي «مونولوج هيالوس» ابن «هرقل»، يبدو هرقل العظيم يتلظى بنار الرداء المسموم «رمز العشق» الذي ألبسته إياه زوجته «ديانيرا» الغيور، كما وأن العذابات التي عاناها هرقل هو رمز الحب والشغف بالنساء، أما وصف «سوفوكلس» للبحر المضطرب على لسان الجوقة، فهو تعبير مرموز عن حياة هرقل المتقلبة، ومصائبه وآلامه وشقوته.. تقول الجوقة:

أما هو فكما يرى المرء موجة تلاحق موجة
تطاردها في اليم رياح الجنوب التي لا تكل..
أو رياح الشمال العاصفة.. هكذا متاعب حياته..
شديدة الاضطراب.. كثيرة العواصف كالبحر الكريتي
ترد سليل كادموس «هرقل» في دوامة عاتية..
(تصده للخلف وتهبط به حيناً.. ثم ترده إلى أعلى أحياناً) [١٥]

إن الحب الأخاذ الذي حرص عليه «هرقل» كان تتويجاً لوجوده، وأما عذابه فكان تخليداً له عن طريق الموت، يقول «شيشرون»: «نرى هرقل نفسه الذي رغم أنه واجه عذاباً شديداً، إلا أنه سعى إلى الخلود عن طريق الموت نفسه». [١٦]

إذن، القدر الإلهي «النبوءة» هو الذي يحدد ملامح الإلوهية التي تجسدت «ناسوتية التأليه» في شخص البطل التراجيدي «هرقل» العظيم رمز المحبة والتضحية الأسطورية، سليل الآلهة العظيمة، يقول «أبوللو دوروس»: «يقال إنه عندما كان هرقل يحترق فوق المحرقة رفعته سحابة مصحوبة بالرعد إلى السماء» [١٧]، وهذه الرقية السحرية التي قامت بها «دنا نيرا» بإلباس «هرقل» الرداء المغموس في دم «ديو نسيوس» هو ضرب من المعتقدات في المشهديات الروحية عند المجتمع الإغريقي.

دنا نيرا: «تخاطب ليخاس رسول هرقل وخادمه الأمين»:

لا تدع أحداً يلبسه قبله.. وقل له أن يحول بينه وبين.. أن تبصره أشعة الشمس ولا لهب النار في المذابح المقدسة أو في الموقد، قبل أن يلبسه ويقف عياناً بياناً أمام كل الناس ليظهره للآلهة في يوم ذبح الثيران وتقديمها كقربان شكر وعرفان لقد كان هذا نذر نذرته على نفسي، إذا سمعته أو رأيته، وتيقنت أنه قد عاد سالماً إلى منزلنا، نعم نذرت أن ألبسه هذا الرداء، ثم أقدم للآلهة القرابين على المذبح بشجاعة لم يسبق لها مثيل» (١٨).

لكل إله أسطورته عند شعوب الشرق كافة ومن ضمنهم الإغريق، ويرجع ذلك إلى عملية التلاقح الثقافي والديني فيما بينهم، وتقتضي التقاليد المقدسة ممارسة الطقوس بطرائق درامية، بحيث يتم من خلالها تجسيد الشعيرة جماعياً، ولدينا شكل من أشكال تجسيد هذه المظاهر، عبادة «ديونيسوس» يصفه د. أحمد عثمان «حيث نجد النساء ينجذبن إليه فيهجرن المنازل والأعمال، ويهمن في الوديان والجبال، منغمسات في الرقص، ويلوحن بصولجان «ديونيسوس»× أي «الثيرسوس» (thyrsos) وهي عبارة عن عصا تتوجها أوراق اللبلاب والعنب، ويحملن المشاعل، وفي قمة جذلهن يقطعن حيواناً ما، أو حتى أحد الأطفال إرباً إرباً ثم يلتهمنه نيئاً، وبهذه «الوجبة الطقوسية» (om·phagia) يتحد هؤلاء النسوة بالإله المعبود» (١٩).

ارتبط مفهوم التطهير بعملية التجسيد الطقسي عند أرسطو نتيجة لواقع مشحون بثقافة العذاب والنبوءة والبطولة والموت والخلود وتحدي الآلهات وتعدد الأمراض والخروقات الجنسية، وما إلى ذلك من أفانين الخطايا التي عاشها إنسان بلاد الإغريق أنذاك، رغم ما أنتجه الوعي من فكر وفن خلاقين، ولهذا كانت المحاكاة المأساوية الإيهامية في فنونهم وآدابهم وألوان الدراما، تنحو صوب شمس الفضيلة، أما الكوميديا، فكانت تنحو صوب النقد الساخر للأفعال والسلوكيات القبيحة والدنيئة.

إن البحث عن القيم الجمالية عبر الانقلاب الوعيوي، هو ما يبرر فلسفة التطهير التي سادت زمن الثقافة التقليدية للمجتمع اليوناني، حتى غدت المحور الناظم للعلاقات وأنماط التفكير والتقاليد الروحية ردحاً من الزمن، واستحوذ الفن التراجيدي على المساحة الأكبر في الإنتاج الإبداعي، وأزعم أن الفن «التمثيلي» كان أشبه بطقس مقدس عندهم، ولم يكن لعباً ولهواً، وإنما

تفجير تجربة النزوع الديني المقدس، وإعادة إنتاج المؤله في المنظومات الأسـطورية التي شكلت النسيج الثقافي والمعتقدي، ومن هذا المنظور، يجـوز لنا القول، إن إعـادة إنتاج المنظومـة الجمالية للأسـاطير التي تمثل الثقافـة التقليديـة للناسـ، والمزاوجة بين الموروث والحداثة، هو ما نعنيه، ونؤكد على ضرورة تلك الإعادة في دراستنا التي تناولنا فيها موضـوع الصـوغ الدرامي في جدلية الوعي الفني الأصيل.

إن فـن المحـاكاة الدرامـي هـو فـن إفصـاحي في طبيعته الفطريـة التلقائية، وهـو وجه من وجوه الكشـف عـن اللائذ خلف سُترالمسـتبطن الأناسـي، واستئصال شـأفة المكتوب، والارتقاء بالنفسـ المُغربة صـوب علاء الحق وسـؤدد الجمـال، وأن عروض الإنسان لمخاوفه أوخطاياه وبواطنه هي نزعة صـوب المقدس أو المدنس، ولكنها ليست ظاهرة مرضية تغريبية تصيب جهالته فقط، إنما هي كشـف معرفي مغامر للعقلنة، وإن كانت أشد وجعاً وقسوة ولعنة وإحباطاً، إنهـا دعوة إلى التضـحية لاخـتراق جدار المستور، والشعيرة المشـهدية للفن الدرامي التعبـدي هو فعل تحوّل مـن حالة التخييل إلى حالة الممارسـة الحيـة للموجودية، وفي هذا السـياق يجدر الانتبـاه إلى أن التقليد «التمثيل» ليس انفصـاماً للشخصية المؤدية كما خالها البعض، بل إنه اندغام في الحدث أو في الشخصية المراد تجسيدها، فالتقاليد فعل معرفي، وكشف تجسيدي سوي متوازن، وتطهـير من مكبوتات مسـتبطنة في الذات الخطاءة أو التواقة أو الفاضـلة، وليسـت غيبوبـة أو هذياناً أو سرحاناً أو خروجاً عن الواعية، وإنما هي حضـورية ناقدة تربوية روحيـة ومعرفية وصـناعة ثقافـة عصر، وتحررمـن مشروطيـات عرفيـة تغريبية، وانتقـال مـدني، يقول «فريدريـك هيغل»: (١٧٧٠- ١٨٣١) م «الممثـل يعبر عن حريته بتقديم عرض كامل لجسديته.. وهو في ذلك يحوّل جسـده إلى أداة فكرية، وكان في هذا نوع من التربية الروحية والعقلية معاً»[٢٠].

سـعى الفكر الذكـوري «الأبـوي» إبان انقلابـه علـى تقاليد العهـد الأمومي لأن يجعل من الجسـد الذكـوري قيمة جمالية عـن طريق التعبير التجسـيدي، وعلى وجه الخصـوص في طقوسـ الشـعائر الدينية المقدسـة، ومحاولـة منحـه حريـة التعبير الجسـدي للإفصـاح عن عُـري الروح في أشكال طقسـية بهية، وارتقى بالكشف إلى تقاسـيم الجمـال الجسـمي والتعرض إلى النوازع الجنسية، وتبلجت أطياف المقاييس الجماليـة ذات الفتـون الجذابـة تكشـف

ظلمة المستور في مظان المسكوت عنه، ما لبثت بعد مراحل تاريخية أن تم معارضة التجسيد التمثيلي، والعرض الجسدي، والنزوع الجنسي ومقاييس الفتون.. إلخ من قبل رؤى متزمتة روحياً، ونتيجة لسيادة الأيديولوجية «الأبوية» - لست هنا في معرض الحديث عن هذه الفلسفة- انحسرت وفقدت فعاليتها الثقافية والجمالية الروحية، مما زاد التغريب تعقيداً، ولاحت تباريق أعراض مرض الانفصام الروحي في تقاليد المعتقد.

لا مندوحة، يتعين ذكر حالة التغريب في السياقات الطقسية المتبعة في صنوف العبادات، لأن الانفصام يأخذ وجهين في الفعالية المعرفية والروحية، وجه يتمثل في تقمص الوقائع والشخصيات بوعي فني ومعرفي، ووجه يكرس الانفصالية بين ما هو واقعي وعياني أو واقع غيرعياني، والفصل، يعني تأسيس مستويين من الثقافة المعرفية، مستوى «أرضي» خطيئوي مدنس، ومستوى «سماوي» «فضيلوي» مقدس، ومن جراء هذه الازدواجية نشأ الصراع المحموم في الذات الأناسية، ويتعذر الإحاطة بهذه القضايا المتشابكة في النسيج الروحي وأنماط التقاليد الاجتماعية ليست موضوع بحثنا ولذلك نجد في مظانات الطقوس ثمة رؤى تتنافى مع الأشكال الشعائرية المتباينة، ويعود السبب إلى غائل النقيضين اللذين يبعضان الذات إلى أكثر من ثنائية، لكنها تتوحد في موضوعة أنسنتها ومعتقداتها والتوفيق بين القوتين العيانية واللاعيانية بصياغات أخلاقية فائقة عبر التجسيد الشعائري «الاحتفالية» التي تجسر بين ضفتي سرير الروح.

المصادر والهوامش

١- فلاديميربروب- «قضايا الضحك والكوميزم» ص ١٣٥

٢- د. صالح سعد- «الأنا- الآخر» ص ٤٥- ٤٦- عالم المعرفة- الكويت

٣- غيورغي غاتشيف «الوعي والفن» تر. نوفل نيوف- ص١٣٧- عالم المعرفة- الكويت.

٤- د. صالح سعد- «الأنا- الآخر» ص ١٨٢- عالم المعرفة- الكويت.

٥- نفس المصدر السابق- ص١٨٤- ورد في قاموس علم الاجتماع- تحرير د. عاطف غيث .

٦- ميرسيا إيلياد «صور ورموز» تر. حسيب كاسوحة- ص ١٤- وزارة الثقافة- دمشق.

٧- د. أحمد الجخام- بحث «تفسير الجنس في القرآن» مجلة كتابات معاصرة- عدد / ٤٨ / ص١١٦.

٨- الصدوق القمي- «علل الشرائع»- ص ٤٢١.

٩- الشهرستاني- «الملل والنحل»- ص٢٣٣.

١٠-جيمس فريزير- «أدونيس أو تموز»- ج١- تر. جبرا إبراهيم جبرا- ص ٤٢.

• «يوغا» لفظة تطلق على الرياضة الصوفية التي يمارسها الحكماء الهنود بغاية الاتحاد بالروح الكونية.

١١-ميرسيا إيلياد- «التنسيب والولادة الصوفية»- تر. حسيب كاسوحة- ص ٩- وزارة الثقافة- دمشق.

١٢-د. صالح سعد «الأنا- الآخر» ص ١٨٥- ورد في قاموس علم الاجتماع- د. عاطف غيث.

١٣-«مقتطفات أدبية»- ورد في «المأساة والخوف» لـ «جون فون زيليسكي»- ص ٢٤٥.

١٤-سوفوكليس- مسرحية «بنات تراخيس» تر. د. أحمد عثمان- ص ٩- سلسلة المسرح العالمي- الكويت.

١٥-نفس المصدر السابق- ص١٠٣.

١٦-نفس المصدر السابق- ص١٠٤.

١٧-نفس المصدر السابق- ص١٠٢.

١٨-نفس المصدر السابق- ص١٨٣.

• «ديونسيوس» إله الخمرة والإخصاب وواهب السعادة والحرية والفرح، وموحي بالموسيقى والأغاني، وإله الدراما والرقص، وأما الاحتفالات الدرامية هي مجرد طقوس تقدم تقديساً له.

١٩-سوفوكليس- «بنات تراخيس»- تر. د. أحمد عثمان- «المعجم الأسطوري» ص ٢٢٨/ ٢٢٩.

٢٠-رولان بارت- «المسرح الإغريقي»- مقالات في المسرح- تر. سهى بشور- دمشق.

الإبداع

شعر:

- السنديان يحرس العروبة — سليمان العيسى
- الطبل — فؤاد نعيسة

قصة:

- قصص قصيرة جداً — نجيب كيالي
- العتبة — غسان كامل ونوس

السنديان يحرس العروبة

شعر

سليمان العيسى *

- في ذكرى الشاعر الكبير محمد حمدان الخير..

-١-

إلى الذُّرا.. والموجة الزرقاءَ
أجُرُّ عكّازي أو يجرُّني.. سواءُ
الساحلُ الحلوُ.. وتنهالُ الرؤى خضراء..
الساحلُ الحلوُ شبابي.. كانت الأيامُ
شعراً وجمراً.. كانت الأحلامُ

(*) شاعر العروبة والطفولة الكبير.
(**) العمل الفني: الفنان زهير حسيب



تختصرُ الدنيا.. وكانَ المستحيلَ
في يدينا.. لَحظاتِ الحُبِّ والغِناءْ
هل انْتَهى ومضُ المُنَى؟
هَلْ أَقفرَتْ من غيمِها السَّماءُ؟

-٢-

ألسنديانُ.. يحرُسُ العُروبةْ
باقٍ على هذي الذُّرا الحَبيبةْ
ألسنديانُ.. يحرُسُ البيانْ
يمُدُّ في أعماقِنا جُذورَهُ
يَلُفُّ في مصيرِنا مَصيرَهُ..
وفي ثنايا بيتِ شعرٍ.. يُوجزُ الزَّمانْ
ألسنديانُ ورُوايَ الخضرُ باقيانْ
في اليَبَسِ القاتلِ، في الدمارِ، يورقانْ

❁ ❁ ❁

كنّا قبضةً من الشباب.. كلُّهم شُعَراء.. نُحاول أن ننفُضَ رُكامَ العصور عن أُمتنا الرائعة. المُمزَّقة، نحاول بإيمان الصخور السمر على هذه الرُّبا، وحماسة أمواج الشاطئ القريب، أن نبعث تاريخَنا، ونُجدِّدَ هُويتَنا التي طمسَتْها عصورُ الظلم والظلام..

كنّا قبضةً من الشباب.. نحملُ أحلامَنا العربية الفتيَّة. وننشُرُها على هذا الساحل العربي الحبيب، بِمُدنِه وقُراه، ويطارِدُنا الاستعمارُ وأذيالُه في كل بلدة نرمي فيها أقدامَنا، أو قرية فقيرة، شامخة بفقرها، نُلقي فيها عَصَا التَّرحال.. كنّا نردد بملء حناجرنا مثل هذا الكلام:

أمةُ الفتح.. لن تموتَ وإني
أتحداكَ -باسمها- يا فناءُ

ويَحُطُّ بنا الطَّوافُ ذات يوم في هذه القرية الوادعة، التي تهدأ في أحضانِ الجبل المنيع، والتي تحمل اسْمَ القرداحة..

وتحتَ شجرةِ التوت.. في بيتِ أحد رفاقنا من القرية.. نجلسُ ذاتَ يوم.. ويبادرُ أحدُنا بهذا الاقتراح:

على بُعد خُطواتٍ منا، يا شباب، تسكنُ «سِنْديانةٌ» شامخة من سنديان الجبل، يسكنُ شاعرٌ كبيرٌ هو الشاعر محمد حمدان الخيِّر، فلماذا لا نزورُه، ونأْنَسُ بلقائه بعضَ الوقت؟ ألَسْنَا هنا لِنبحثَ عن أصالتِنا وتاريخنا في هذه الربوع؟

السنديانُ.. يحرسُ العروبَةْ
السنديانُ يحرسُ البَيَانْ
يَضربُ في أعماقِنا جُذورَهُ
وفي حنايا بيتِ شعرٍ.. يُوجِزُ الزَّمانْ

وبلا تردُّدٍ، ولا سؤال، نجدُ أنفسنا بعد دقائق في بيت السنديانة الشامخة، بيتِ الشاعر العربي الأصيل محمد حمدان الخيِّر..

المشهد ما يزال مطبوعاً في ذاكرتي.. كأنه مرَّ منذ لحظات..

الشاعر الكبير، في وقار الكهولة ونَضَارتها، يستقبلنا بكل ما عُرف عنه من حبٍ وهدوءٍ وشاعرية.. وهو يَلُفُّ سيجارةً بين يديه من التبغ الجيد المعروف في الجبل؛ ولا ينسى، والسيجارةُ الملفوفةُ بين أصابعِه، أن يتناولَ كُرَّاسةً قريبةً منه، تَضُمُّ

بعضَ قصائده، ويَشرع بقراءة قصيدةٍ متينةِ السَّبْك، قويةِ الأداء، يتحدث فيها عن السيجارة التي بين أصابعه، وولَعه بها، وبما توحيه للشاعر من أفكارٍ وصور..

أيَّـةُ موهبةٍ فَذَّة تلك التي تستطيعُ أن تُحوّل لُفافةً من التبغ إلى قصيدةٍ رائعة!!

قلتُ هذا بيني وبين نفسي، وأنا أنظر إلى الشيخ الوقور، والشاعر الكبير، وهو يُلقي علينا أبياتَ قصيدته المتينة الجميلة، ويأخذ بين الحين والحين نفساً من السيجارة التي تحولت إلى قصيدة من عيون الشعر.

(انظر بائيته الجميلة في ديوانه ص٢٢٥ بعنوان: إرْبَةُ الأديب)

❁ ❁ ❁

وبالهدوء نفسه، المُتّشح بالكبرياء، راح الشاعر الأصيل محمد حمدان الخير يحدثنا عن كفاحه ضد الانتداب الفرنسي الذي كان ما يزال جاثماً على صدر الوطن في تلك الأيام، وقصائده الوطنية اللاهبة التي كان يقولها آنذاك دفاعاً عن عروبة الجبل الراسخة، وانتمائه إلى الجسد العربي الكبير الـذي ما زالت كل قوى الشر والعدوان في العالم تحاولُ حتى الساعة تفتيته، وزحزحته عن حقيقته التاريخية الباقية على الزمن.

أَلسنديانُ.. يحرسُ العُروبَةْ..
أَلسنديانُ.. يحرسُ البيانْ
تَظَلُّ يا شاعرَنا الأصيلْ
يَظَلُّ هذا الساحلُ الجميلْ
بكلِ ما فيه من الشقاءْ..
والحُبِّ، والجمالِ، والطُّموحْ
يَظَلُّ هذا الفَرَسُ المُحَجَّلُ الجَموُحْ
يَشِعُّ بالحُبّ، وبالشعرِ، وبالضياءْ
وفي هديلِ بيتِ شعرٍ.. يدفنُ الشقاء

وتقضي الساعةُ والساعتان.. وأستاذنا وشاعرنا الجليل محمد حمدان الخيْر يُلقي علينا حديثه العَذْب، وشعره الأعذب، ونحن الشباب غارقون في مُتعةٍ لا تَعْدِلُها متعة.. ولا ندري كيف انتهى ذلك اللقاء الممتع الخِصْب، وكيف ودعنا شاعرنا الكبير، ونحن نشعر أننا وجدنا أنفسنا وأصالتَنا، في هذا الملتقى الذي مر كومضة البرق.

المشهد ما يزال مطبوعاً في ذاكرتي، كأنه حدث منذ لحظات..

فهل يعذرني الحفل الكريم إذا كانت

هذه الذكرى هي التي فرضت نفسها علي في هذه المناسبة، وهي أقلُّ ما يجب أن يُقالَ في شاعر البيان العربي الخالد؟

هذي الذُّرا.. كَمْ خَبَّأَتْ في صدرِها
عَبْرَ العصورِ.. فوارساً وعباقِرا!
مَهْلاً.. فلو زَحْزَحتَ أيَّةَ صخرةٍ
سمراءَ.. أعطَتْ ثائراً أو شاعِرا
هذي الذرا.. وأكادُ ألمسُ سرها
رفَّت على صدرِ السماءِ غدائرًا
قُدَّتْ من الصخرِ العنيدِ
خصَالُها
وترقرقَتْ آناً
نسيماً عاطرا

❁ ❁ ❁

.. تحيةٌ للابن البار، والصديق العزيز، الدكتور إياس الخيّر الذي حمـلَ إليَّ ذات مساء ديوان والده الشاعر الجليل، فكان أجملَ هدية يحملها إليَّ صديق..

وأتصفح الديوان الأنيق، بطبعته الفاخرة -وهو جدير بها-، أتصفحه في لهفةٍ وشوق فأنا أعرف معظم قصائده التي مرت بي، أو مررت بها، فيما مضى.. وتستوقفني فائيةٌ طويلة أرسلها شاعرنا الكبير إليَّ، إلى صديقه الشاب سليمان العيسى، وفيها دفاع حار عن الأصالة والتراث، والشعر العربي الرصين، الذي لا يهادنُ ولا يلين، والذي يؤمن به الشاعر إيماناً راسخاً.

وأنا أشاطره الإيمان العميق بالأصالة والتراث، أشاطره حماسته لكل ما هو عريق، وأصيل، وجميل فينا .. ولكني أستأذن شاعرنا الجليل، أستأذنُه أن أهمس في أذنه هذين البيتين اللذين لخصت بهما ذات يوم موقفي من الأصالة والتجديد .. فقلت:

رَسَتْ في تُربةِ الماضي جُذُوري
وكلُّ ظليلةٍ في التُّربِ تُرْسِي
ولكنّي.. لكي أنمو.. وأحيا
أنَا ابْنُ غدٍ، ولستُ ابناً لأمْسِ

وفي الختام.. معذرةً، أيها الأخوة والأخوات، إذا وجدتُني أقْصِرُ كلمتي على هذه السطور التي لم تقل إلا القليل مما أريد أن أقول. وبالرغم من ظروفي الصحية البالغة الصعوبة، فإني سعيد أن أكون بينكم في لاذقية العرب في هذا اللقاء، لقاء الوفاء والحب والتقدير العميق لشاعرنا الخالد.. تغمَّدَه الله برحمته.

الطَّبْـــل

شعر

فؤاد نعيسة *

-١-

رُجَّ وجهَ الطَّبلِ، رُجَّه
رجَّةً تزحم رجَّه..
جُنَّ ليلُ الرَّقْصِ مَشبوباً
على حُمَّى مِنَ الإيقاعِ
تَمْحو فَوْرَةَ الأوجاع

* شاعر سوري.
** العمل الفني: الفنان مطيع علي.

يَخْضَرُّ اليباسُ.. النّاسُ..

تجـري، في عـروق الليلِ،

بهجةْ.

وَجْهُهُ الآخَرَ، نَقْرٌ

نَقْرَةُ ناحِلَةَ العُودِ.. ونَقْرَهْ

سـاحةُ الرَّقصِ شـبابٌ

يتلظّى، وصبايا

تَمْتماتُ الشّـَبَقِ الشرقيِّ،

سرٌّ

تُتقِنُ الساحةُ سَتْرَهْ!..

يَخْفُتُ الإيقاعُ..

منديـلٌ يلُـمُّ العَـرَقَ

الطّاغي..

لِتَلْتَـمَّ، بِقمصـانِ الرمادِ

الكَثِّ، جَمْرَهْ..

والمَسَرَّهْ

آهِ كَمْ نَرْجُمُ بالغَيْبِ، ونَشْقى

نُتلِفُ الأيامَ بَحْثاً عن مَسَرَّهْ!..

جَنَّةُ اللهِ لَدَيْنا

نحن فيها، وَهْيَ فينا

لو تخطَّيْنا سُعارَ الحقْدِ، والحرب، بَنَيْنا

عالَمَ الحُبِّ الحميمْ..



ما عِراكُ الوَحْشِ.. ماذا؟!..

أمسِ، طاعَنّاهُ.. طاعَنّا.. طُعِنّا

وخُدِعْنا!..

- كيفَ؟..

- لا أدري

خُدِعْنا

وتمطّى من جحيم الله، للأرض، جحيمٌ

وجحيمٌ!..

فَتَطَلَّعْ

أنتَ مقتولٌ، وقاتلٌ
وتُقاتِلُ
واهماً أنْ يُورِقَ القتْلُ سلاماً
أوْ رَتَّتْهُ نارُ «إبراهيمَ» بَرْداً.. ومَشاعِلْ!
وتَطلّعْ
قَدَرٌ أمْ عَبَثٌ
يَمْضَغُنا بَعْضاً فَبَعْضا؟!..
لَسْتُ أدري
كلُّ ما أدريهِ أنّا مَحْضُ مَرْضى
وقبائِلْ
-قال قائلٌ-
طَحَنَتْ من «شِبْهِ هابيلَ» قبائلْ!!..
لا حروبُ الوَحْشِ ألقتْ وِزْرَها عنّا
ولا الوَهْمُ العقيمْ!..
رُجَّ وَجْهيَ طَبْلَكَ المثقوبَ، رَجَّهْ
ثُمَّ نَقِّرْ
نَقْرةً واهِنَةَ الوَقْعِ.. ونَقْرهْ
لن تَرى للصوتِ رَجْعاً..
هل تَرى، في الصوت، بَهْجَهْ؟!..

❁ ❁ ❁

-٢-

سَتُغَنّي
رغْمَ غَيْمِ الشَّيْبِ
ياليلى
نُغَنّي
(لَمْ تزلْ بعضُ الأغاني مُمْكِنَهْ)
وسَتُبْني
شُرُفاتِ الحُلْمِ، والحُبُّ
وتَبْني
مِئْذَنَهْ
لِنُرُشَّ الأرضَ طِيباً
فَلَّةً تَزْهو.. وتَزْهو سَوْسَنَهْ!.



قصص قصيرة جداً

قصـة

نجيب كيالي *

قبل السفر.. بعد السفر:

مـا كاد يدخل من بـاب المنزل حتى اندفعت نحوه مـن آخر الممر امرأةٌ مذهلة! تركض؟ لا .. تطير، تسبقها ابتسامة من سكَّر!

من هذه؟!

سافر للعمل قبل سنة، ترك في البيت امرأةً أخرى، لها نصف جمال هذه، نصف رشاقتها، نصف فرحها به، بل أقل.

* قاص سوري.

(*) العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

هل يمكن أن تكون هي؟!

هل أعاد الشوق النضارة إلى القلب، والحيوية إلى تقاطيع الجسد؟! هل..

تعلقت المرأة بعنقه بعد أن شنت هجوماً كاسحاً على خده وشفتيه، فوجد نفسه يتنهد، يركل الأسئلة، يفتح شرايينه للنار العذبة قائلاً:

- يا نار.. لا تكوني برداً.

❁ ❁ ❁

ابن خلدون:

نمتُ وأنا أقرأ في كتاب (العبر) رأيت ابن خلدون في منامي.

اخترقني بعينيه، قال:

- حدثني عن أيامكم.

تأملت بخوف طوله الفارع وسمرته الغامقة المغاربية.

- هاه. نبدأ بالسياسة العربية. كيف السياسة؟

هززتُ رأسي.. أي: تمام.

- المجتمع؟

هززتُ رأسي.. أي تمام أيضاً.

- الاقتصاد؟

وقبل أن أجيب بالطريقة نفسها قال:

- لا تهزَّ رأسك، واضح أنه تمام التمام من ثيابك المهلهلة، ووجهك الضامر.

دار حولي، أمسك رقبتي من الوراء، فك لساني المعقود بقعر جمجمتي، تناول قلماً بعد أن جلس وراء طاولة، قال بهدوء: تكلم لأكتب.

بعد أيام من الكتابة حجبته عني الأوراق المتراكمة، درتُ حول جبل الأوراق لأطمئن عليه، فوجدتُ قلماً ذائباً وبقايا أصابع تحاول أن تمسك به!!

❁ ❁ ❁

دمعة كلب:

قال الكلب للقاضي وفي عينه دمعة:

- اسمي.. اسمي، أنقذه لي يا سيدي.

اندهش القاضي الغارق في جلال المحكمة، تنحنح نحنحةً صغيرة، تابع الكلب:

- الناس الأوادم مرَّغوا سيرتي بالوحل.. الحرامي سارقُ القوت يقولون عنه: كلب! الطبيبة التي قتلتْ مريضها بالخطأ: كلبة! حتى التلميذُ المقصر في المدرسة يصيحون به: جرو!!



نسي القاضي جلاله، غاب في زوبعة من الضحك، قال بعدها:

- لا..لا، الناس ليس معهم حق، ولكنْ.. قل لي أيها الأمين الطبيب كم إبرةً نحتاج إذا فكرنا في أن نخيط أفواههم.. هاه؟!

انبهتَ الكلب، قال بملامح وجهه: (يعني: عليَّ أن أبلع الشتائم، وأسكت؟! وما عندك حل!)

دفع القاضي إلى وجهه شحنة جلال إضافية، قال:

اطمئن، العدل لا يرضى أن يتخلى عنك.. سنبعث بك إلى الطبيب البيطري ليقطش أذنيك، ويسدهما، لترتاح من كلام الناس، ألم تسمع بالمثل القائل: الباب الذي تأتيك منه الريح سده لتستريح؟

❁ ❁ ❁

نواعم:

تعشقُ (نواعم) الأشياء الصغيرة، وفلسفتها: (البحر في قطرة، البستان في زهرة).

يداعبها الأصدقاء، يهاجمونها، لكنها تتمسك بفلسفتها.

أرسل الشعر لنواعم ملاكه الأبيض، كتبتْ أولى قصائدها، قال الأصدقاء:

- قريباً ستَرمي نواعم فلسفتها في سلة المهملات، إنَّ عليها أن تكتب القصائد الكبيرة لتثبت موهبتها.

لكن نواعم كتبت قصائد قصيرة جداً، تلقاها الجمهور بدهشة، ثم طار بأجنحتها إلى البعيد.. البعيد.

❁ ❁ ❁

صحافة جديدة:

رئيس التحرير الجديد لصحيفة (شوك أقل، ورد أكثر) ملأ المكان بابتسامة من الحجم العائلي، قال:

أيها الصحفيون.. أنا رسول التجديد فكّروا كما يحلو لكم، اكتبوا كما يحلو لكم. الرقابة قصفنا رقبتها، الخوف مسجنا به البلاط، لكن عملنا الصحفي قائم على الذوق، على الأصول. هل يجوز مثلاً أن تؤيدوا المشاغبين الذين يعلّقون على وجوههم سحنات طيبة كالشياطين؟ أن تدسّوا الأنف في العلاقات الخاصة للشخصيات الكبيرة؟ أن تكذبوا رجلاً مهيباً ينطق بالحقيقة من فوق منبر مسؤول؟ مستقبلكم شيءٌ غالٍ، فاحملوه بإشفاق واركضوا به عن هذه الألغام بعيداً.. بعيداً، حتى لو قال السفهاء: أرانب وأقل من الأرانب.

❁ ❁ ❁

طلقات:

في مسدس الشاعر ثلاث طلقات سددها نحو العالم: (حب)، (أحلام)، (حرية).

وفي مسدس العالم طلقة واحدة سددها نحو الشاعر: (اخرسْ).

❁ ❁ ❁

القرنفلة:

جمعت القرنفلة المقدسة بين قلبيهما، لكنهما كانا من طائفتين متعاديتين، هدّدوهما، ففرّا، وصلا إلى بحيرة في أعماق الغابة.

رشّت البحيرة قرنفلتهما بالماء، فازدادت جمالاً.

بكى الشاب والفتاة وهما يشعران بالأمان المؤقت، ثم ضحكا، خطفهما الرقص، فدارا

حول بعضهما، ونزلت مخلوقات مجنحة بيضاء، فدارت حولهما.

لكن المطاردين اخترقوا المشهد بعيونهم النارية وبأسلحتهم. لم يتوقف العاشقان عن الرقص، بل صارت حركتهما أقوى، أرشق، وكأنهما يحتميان به. وصلت إليهما الأسلحة، ولما سقطا في الماء اختفيا فجأة!

تبادل المطاردون نظرات حائرة، وتساءلوا:

- هل نحن في حلم؟ يبدو أننا لم نجدهما، ولم نقتلهما!

عادوا خائبين، بينما ظهرت في أعماق البحيرة بجعتان تسبحان بأمان، وبقربهما قرنفلة حمراء!

❁ ❁ ❁

لَبْطة:

- لَبَطني يا حكيم دخيلك.

- الحق عليك. لماذا وقفت وراءه؟!

- صدِّقني يا حكيم كنت أمامه، ومع ذلك لبطني! وقبلها كنت بجانبه، فلبط أيضاً! ومرة لم أكن لا أمامه، ولا بجانبه، ولا وراءه، كنتُ مع خطيبتي، فظهر من عالم الغيب ولبطني! وقد لبط كثيرين في مناسبات مختلفة!! اندهش الحكيم، تابعتُ ويدي في مكان اللبطة:

- إنه يلبط يا حكيم يلبط! السبب: ربما عنده مسابقة في اللبط، فهو يتمرن، ربما دخلت معدته كمية زائدة من العليق، واللبط يساعده على الهضم، ربما يعبّر عن خفة ظله، فهو بعد أن يناولك واحدة يفتح شدقيه ليتطاير منهما صوت: حا..حا.. حا.. حا!

مسح الحكيم جبينه قائلاً:

- لا يا ولدي، لا. أنت تبالغ. اللبطة الحالية جعلتك تهلوس. خذ هذا الدواء وراجعني بعد أيام.

في يوم المراجعة لم يكن الحكيم على كرسيه، وجدتُه على الأرض في شبه غيبوبة!

- خير يا حكيم؟

لم يستطع الكلام، لكنه أشار إلى منتصف جبينه حيث ظهر أثر لبطة!!

❁ ❁ ❁

سيارة جارنا:

أعجبتني وأنا طفل سيارة جارنا

(فرحان)، كانت تدخل إلى الحي مع صوت: (بيب.. بيب)، تحمل أولاده: (عُبيدة، قتيبة، هـدى) في مشـاوير حلـوة إلى البحر، إلى الغابات على طريق اللاذقية.

جذبتُ بنطالَ أبي العتيق، قلت:

- بابا. اشترِ لنا مثلَ سيارة فرحان.

نظر إليَّ حزيناً، قال كلمةً غامضةً:

- آه!

جذبتُ البنطال مرة ثانية:

- بابا. أريد سيارة. لماذا لا تردّ؟!

احتضنني صـامتاً، أطلق آهةً أطول من الأولى مع قطرة ماءٍ سـاخنة سـقطتْ على رقبتي، لا أدري من أين جاءت!

قفزتُ من حضنه، ولم أفهم معنى آهتيه إلا بعد ثلاثين سنة! كنتُ يومها قد تزوجتُ، وصـار لي ولدٌ لحوح يجـذب بنطالي طالباً مني ألعابـاً، حلويات لا أملـك ثمنها، فإذا بشفتيَّ تقولان:

آه.. آه!

❁ ❁ ❁

صلوات:

صلى العاشق على سجادة الوجد.

البحرُ على سجادة الرمل.

الطفلُ على ثوب أمه.

العابدُ على سجادة الخشوع.

الصباحُ على سجادةٍ من فروع الشجر.

الليلُ على سجادة من صمت المدينة.

الشاعرُ على سجادة الحروف.

التاجـرُ علـى سـجادة مـن (اليورو) و(الدولارات).

التائه لم يجد جبينـه، ولم يجد الجهات، صاح: رباه كيف أصلي؟!

❁ ❁ ❁

بعد الجراحة:

إثر استئصـال الورم من إبطها أعادوها إلى سريرهـا في المشـفى، الوجـوه حولها تبشرها بنجاح العملية، الشفاه تتمتم:

- الحمد لله على السلامة.

طفلها ابن السـنتين وثـب إلى السرير، أرادوا منعه، فأشارتْ: (دَعُوه)! نطَّ أولاً على ساقيها مُنغِّماً:

- ماما.. بطّه.. قطّه.

ثم على حوضـها، ووصـل أخيراً إلى.. مسافة شبرٍ من مكان العملية!

ظلت تبتسم، وكلما زاد حجمُ ألمها حاولتْ أن تزيد حجم ابتسامتها!

الإبداع

العتبة

قصة

غسان كامل ونوس ⁕

قدمي فوق العتبة، أصوات غامضة، وأصداء ما تزال تدوّم في الفضاء المحيط : انتبه.. عتبة!

⁕ ⁕ ⁕

الأفق فكّ يتشارس، تتثابت فيه المخارز، وتتراكض الكائنات فوق حدوده المتناهية في اتجاهات متعددة..

منذ زمن أتشرد في محرابه صبح مساء، لم يكن مثل هذا الحشد من

⁕ قاص سوري

(⁕) - العمل الفني: الفنان علي الكفري

الأشلاء يتصاعد مســوداً، ودخان الحرائق التــي لا تظهر في المشــهد يجعل الأمر أكثر غموضاً.

❁ ❁ ❁

العتبة معبر محيّر، هــل أنا داخل أم أني أخــرج؟! الشرنقة تلفظنــي أم البوتقة تفتح فوّهة تليق بي، أنا الضحكُ الضئيلُ المتراكم، العنيد المستبسلّ..؟!

لم أنظر إلى الــوراء، أتخمت من مظاهر الخلف والهزيمة والشكوى، مللت من مشاعر المطارد، المنبتّ، المنكفئ المحاصر..

لم أرفع رأســي أكثر، مخافة الحيّز الذي قد لا يراعي القامات!

❁ ❁ ❁

لم يكــن رفع الرأس ميســراً، ولم يبرح أن يكون حلماً، وتجربة تتكرر..

البــاب الحجري الضــيق للبيت الترابي الفســيح لم يكن يسمح به، كأنما فتحة كهف يســهل إغلاقها أماناً، وهي تتســع لشخص ينحني كنــت مزهواً بأنــك تعبرها من دون انحناء، والآخــرون يفعلون؟ كنت صــغيراً، لكنك أطرقت مفكراً في الطريقة التي ستعبر بها حين تكبر!

غادرتها إلى دار أخرى تطول قامة بابها، وتضــيق فســحاتها وممراتها وكنت مطرقاً أيضاً!

❁ ❁ ❁

«اخفض قرعة» يقــول المدرب الخاكي، علــى رأســك ألا يرتفع أكثر مــن زملائك الذي ليس لبعضهم رؤوس وعليك أن تخفي قامتك، هامتك، وراء هامة من يتقدمك في الرتل.

«الحافلــة التي صــارت تعبر المســافة الواصــلة بين المفــرق والمدينــة لم تكن أكثر رحابــة؟ تلك الحافلة يحق لهــا أن تتباهى بألوانهــا وحجمها وحمولتهــا، ويحق لنا أن نعتــز بأننا لم نعد منتظريــن بلا أمل وحريّ بنا أن ننتشي، لأننا ملتحمون بأجساد كثيرة بعضــها جذاب يتشــهى الاقــتراب منه في أوقات أخرى..».

سقف الحافلة يســمح لك بــأن تقف، وتتمسك بشــيء ما، الجوار يســندونك إن اهتزت الطريق، وما أكثر ما تهتز! لكن عليك أن تخفض رأســك، وتقرفصــ مع الجميع بأمر من السائق كي يتغافل الشرطي، فيؤجل الحســاب، وهــذا (أشرف) من التحصــيل الفوري عن كل رأس مرفوع أمام الناس!

– أليس ذلك أشرف لنا جميعا؟!

يصيح السائق شاتماً الساعة التي أوقف فيهــا حافلته ليلتقطك عــن الطريق، لأنك قلت :

– لا أنحني لمخلوق!



تأخرت بسبب ذلك كثيراً عن دوامك، أنبك بالمعروف وبالحسم وأشياء أخرى.. هل تستطيع أن تضع عينيك في عينيه الشامتتين، ناهيك عن كآبتك التي تتضاعف؟!

ماذا قلت بعدئذ، وتقول الآن وربما بعد حين؟! ها قد تكفلت الحافلات المستوردة خصيصاً، والتي تكاثرت كالذباب، بألا تسمح لأي كان بأن يرفع رأسه، أو حتى أن يتنفس بحرية!

❁ ❁ ❁

الأشجار كانت تتشامخ عنك، وتترامى أغصانها في الفضاء المشمس، تنظر إليها باعتزاز وأنت تعبرها ماشياً أو حتى راكباً وسائط ذلك الزمان، كنت تنحني لها بمودة حيث تمر تحت فروعها، تتفيؤها، وتتملاها بامتلاء خارج حضنها؟ الأشجار تتوسل إليك الآن، تتحامى بك وهي تتهاوى جوار الحارات التي تتوسع، ويتسارع العبور فيها، فتستعين بالذاكرة يا للذاكرة وما تغص به، فتغص.. تغص:

تأخرت بسبب ذلك عن الترفيع والمهمات والمسؤوليات، فاتتك الحظوظ والمكافآت

لكنك أصررت على البقاء، ومازلت على قيد الحياة؟ تلك معجزة أو تكاد، بعد كل تلك السنين والمعجزة الأكبر أنت ما تزال تفكر في العتبة واجتيازها، وها أنت فوقها تماماً.

العتبة.. حلم الليل وكابوس النهار..

تعددت، وتكاثفت، حتى صار التعثر بها عادة، والعرج أليفاً، رغم هزء الآخرين الذين لا عتبات أمامهم، ولا يمشون!

كنت أراهن بيني وبين عرجي أن آثاراً لأقدام وأشياء أخرى لا بد ظاهرة في بطونهم وصدورهم وربما وجوههم، لو

قدر لهـم أن ينقلبوا على ظهورهم حتى من الضحك عليّ!

ليس في نيتي القفز، لا أود ذلك، لم أعتد، ولســت متأكـداً من قدرتي عليه؟ صـحيح أن هــذا الأمر يتوقــف على أبعــاد العتبة وتضاريسها وجنســها، لكنني.. لم أكن قادراً علــى النكوص، أو المكـوث في بوتقة كالقبر المنذور.

لم يتوقعوا أن أصل، فالمكان بعيد وأصوات لهفتــي لا تصــل إلى آذانهــم، ولم يكونوا في أمان؟ زرعوا النتــوءات، وأقاموا الحواجز، ودجنوا الحراس، وأوغروا صدور القادمين لا مناص؛ هل يصــلون؟! لا شك في قدرتهم علــى القفز حتى فوق الأشــلاء، ذلك الذي أوصلهم مرات..

❁ ❁ ❁

لم أنظــر إلى الأعلــى، لم أحــن قامتــي سأتقدم، هل سيضرب رأسي شيء صلب؟!

ثمة ســؤال كان يتردد؛ كنت أحســه بين الشــفاه التي قد لا تصرح بــه، وفي العيون الجاحظة التــي تنتظر بانتقام، وفي الملامح الكســيرة في عناصــر وجــه أليــف نضر، في العابريــن بسرعــة، المتقافزيــن فــوق العتبــة، الواقفين أمامهــا مترددين حائرين مشككين..

ثمة ســؤال لم أفكــر في جوابه، ولم أقض الســاعات شــارداً في طريقة لتجاوزه: متى سيتهشم هذا الرأس؟!

سؤال أم رهان أم رغبة؟!

قبــل الآن تراهنوا، خسر من خسر، وفاز مــن فاز، لا يهمني ذلك؟ حتى رأيها في هذا الأمــر لم يعــد يهمني، هي التــي رجتني أن أتواضــع قليلاً، ليسلم رأسانا، وتهنأ حياتنا، ويعيش أولادنا الذين ســيأتون بســلام هي التــي كان عليها أن تكــون أكثر ثقة، بعد أن عبرت إليها رغم ضــيق الكــوة التي منعت الكثيريــن هل كانــت رغبتهــا ولهفتي وراء ذلك؟! لم يصدقوا أنني فعلت دون أن أنحني، لم يقتنعــوا حتى بعد أن شــهد شــاهد من أهلها! لا يهم إن تراجع عن ذلك تحت تأثير الغيرة وضــغوط أخرى، ولا يهم أنها تضغط أيضاً؟ خافت علي، كان عليها أن تكون أكثر قناعــة بقدرتي على عدم التراجع لا يهمني رأيها، لم يعد يهمني؟ ربما زادني قوة وإرادة، بعدما نقلت إلي أصــداء ذلك الســؤال؟ هل كان سؤالها أيضاً؟! وسؤاله؟! هو الذي لم يعد يعنيني رأيه، وقد قال مراراً:

- كن واقعياً! الجميع يحفظون رؤوسهم، لن تظل شــاذاً، لن تخسر شيئاً، سعيد رفعه بعد العبور! أعرف أنه يتمنى لي ذلك شفقة،

أو رغبة في أن أفعل مثله، رغم أنه لم يسلم، ولم يعترف بخيبته!

كنت واقعياً مع ذاتي، وتواضعت كثيراً؟ أسير في الطريق ذاتها، والزمن ذاته، والاتجاه عينه، لكن بشروطي لم تكن شروطاً، إنها حدود إنسانية دنيا، وسلوك بسيط سلس، لكنه ليس سهلاً؛ قليلون من يمارسونه برضى من دون غاية: تسلم على الجميع، تشاركهم أفراحهم وأحزانهم بلا تصنع أو استقلال، تغتبط لأية خطوة إلى الأمام ممن يستحق، وتكاد تكتئب لدى كل عبور مأجور للعابر والمعبر، ولا تقنط من متابعة الحياة دون مساومة..

✿ ✿ ✿

الآن.. لست متأكداً أن الأمر يمكن أن يسير على ما يرام. لا أعرف إذا ما كان الباب اتسع، لم أنظر إلى أعلى، لأنني لن أتوقف، ولن تثنيني رائحة الدماء، ولا قطراته المتخثرة على العتبة، حتى تلك الطازجة المعلقة، ولن توقفني الصدمات الصلدة تتصادى تبعاتها في أزمنة متعددة وظروف مختلفة، بعضها شبيه بما يسود الآن.

الجميع ينظرون، ينتظرون، يترقبون..

وأنا أنقل قدمي فوق العتبة التي تتعارض لتصبح مسافة قصوى، قد أحتاج إلى وقت أكبر وعمر آخر أو أعمار لعبورها، وتزدحم بها الأجساد والأقدام والزفرات واللهاث.. وتضيق أحياناً أخرى حتى لتصبح كشعرة، ليس لعبورها صدى أو جدوى..

✿ ✿ ✿

قدمي فوق العتبة، لن أغيّر وجهتي، لن أفكر في جدواها ولا في مشروعيتها. لن أنظر في وجوههم؛ أين صاروا، لأراهم، ولن أستمع إلى هلوساتهم؛ أهذي؟! ربما، فقدت نصف عقلي؟! قد أفقد النصف الباقي، تاريخي ومستقبلي.. إن ترددت أو أحجمت، راح عمري جله، وليس ما تبقى وافراً لأضيعه في ترّهات تزداد، ومرغّبات تتكاثف، وضجيج منفلت، وخواء.

قدمي فوق العتبة، وعيناي تطوفان في فضاءات لا تحد، الأفق صار أبعد، وغمام ينسرح قريباً، ونمنمات خضر في الأمداء الفسيحة..

.. وعيناه، ذاك الذي يرفع رأسه من تحت التراب، لم يحنه إلا للأرض، تنظر بحنان ودفء وثقة وأمان..

آفاق المعرفة

في الهم التربوي «هم المنهج»

د. عبد الكريم الأشتر*

-١-

يخطر لبعض المربين أحياناً، أن يتفحصوا أوراق الأسئلة التي ترد في الامتحانات، يرونها تكون، في نهاية الطريق، نافذة يمكن أن نطلّ منها على واقع العمل التربوي كله، وعلى المستوى الذي وصل إليه، في المؤسسة التي ينتسب إليها اختصاصه، وعلى طرائق التعليم المتبعة والغايات التي يسعى المعلمون والمتعلمون، على السواء، إلى أن يصلوا إليها، ويحققوها فيها.

* أديب وناقد سوري.

** - العمل الفني: الفنان نادى العيسمي.

فحين يكون الغرض من التعليم بناء شخصية الإنسان، وتنشيط حركته الذهنية، وتقوية قدراته على التحليل والتركيب، وصولاً إلى فهم الأشياء فهماً ذاتياً، وإلى استقلالية الحكم عليها، وانتهاء في آخر الطريق، إلى تنمية نزوعه إلى الإبداع، يتضح هذا كله من الأسئلة التي يطرحها المعلم (حيثما يكون موقعه من المؤسسة التربوية) على طلابه. وحين تتحرف العملية التربوية عن مقاصدها الصحيحة، ويصبح الغرض من التعليم حشو الذاكرة، وإملاء المعلومات الساكنة على العقل، وترويضه على قبول «الحقائق والمسلّمات»، وقمع نزوعه إلى فحصها وإبداء الرأي فيها، ينكشف هذا كله من الأسئلة المطروحة على الطلبة أيضاً.

-٢-

وقد اعتدنا في الجامعة أن نذكّر طلابنا، في مطلع كل عام، بهذه الحقائق، ونحثهم على الرجوع إلى مصادر أخرى للمقررات التي يدرسونها، في المكتبات العامة، لتتسع أمامهم مجالات النظر والفحص وتقليب الآراء. ونقول لهم: إن الكتاب الجامعي نافذة صغيرة مفتوحة على المعرفة، تستطيعون أن توسعوها بالرجوع إلى مراجع كثيرة تجدون عناوينها في آخر الكتاب. فالكتاب الجامعي يقفكم على حدود (المعرفة) ولكنكم لن تخالطوها إلا في مصادر المادة المقررة ومراجعها ونصوصها الأصلية.

ونقول لهم: إنكم، في الامتحانات، ستواجهون أسئلة تتطلب التفكير والفحص واستقلالية الرأي. وستواجهون في الحياة أسئلة ومواقف مثلها، والكتاب الجامعي لا يكفيكم في الحالين.

ولكن هذا كله يذهب مع الريح. فقليل من الطلبة من يزور المكتبة العامة، ويندر منهم من يعود إلى مصادر المادة ومراجعها. فهم، على الأغلب، يكتفون بالكتاب الجامعي. وربما قدّروا لأنفسهم مواضيع الأسئلة، فاكتفوا ببعضه.

فعلى هذا النحو تتخرج من الجامعة نسخ مكرورة من الطلبة، هي، في حقيقتها، نسخ مبتورة من الكتاب الجامعي الذي قرؤوه. ثم هم، في الامتحان، يتناولون السؤال المطروح من جانبه التقريري، ونضطر نحن، في نهاية الأمر، إلى أن نأخذ هذا كله بالنظر، ثم نضطر إلى التنازل شيئاً فشيئاً، استجابة لواقع الحال القائمة، فتفسد خطة الدرس كلها، ويصيبنا، بعد كل امتحان إحباط شديد!

ولكنّا، مع ذلك، نعود إلى السيرة نفسها في مطلع العام التالي. ونقول لطلبتنا الكلام

نفســه، ونعرضــ عليهم نماذج من أســئلة الدورات الســابقة، ونحلل عناصرها معهم، ونتــولى الرد عليهــا أمامهــم، كأنا نرفض الهزيمة والتســليم بواقع الحــال. إذ ينبغي أن تظل الغاية من التعليم، بناء الشخصــية وتحريــر الفكر، وتغذية النــزوع إلى فحص الآراء المطروحة. وينبغي أن تظل الأسئلة في الامتحانات تعكس هذا النزوع.

-٣-

إن دراســة الأدب العباسي مثلاً، ينبغي، حتــى تكون مثمرة، ننتفع بها نحن اليوم، أن تنتهي بالدارس، من بعض نواحيها، إلى فهم وجوه الإبداع فيــه، والعوامل التي هيأت له أو ســاعدت عليه. ودراسة الأدب في العصر العثمــاني ينبغي أن تنتهي بالدارس إلى فهم أســباب الجمود والعقم فيه، والعوامل التي هيأت لهما أو ساعدت عليهما. فبهذا يتهيأ لنــا أن نفهم أســباب الازدهار أو أســباب الجمود في الفكر الأدبي خاصة، وفي الفكر علــى الإطلاق. ثــم يتهيأ لنا، مــن بعد، أن نسخّر هذه المعرفة في درس حياتنا الفكرية والأدبية على السواء.

فإنا، لو طرحنا، في مادة الأدب العباسي هذا السؤال، مثلاً:

«أي الفنين كان، في نظرك، أقوى تمثيلاً لحياة العصر العباســي العامة: الشــعر أم النثر؟ علل لما تقول: مع الأمثلة اللازمة».

فهل يستطيع الطالب أن يجيب عن هذا الســؤال، ما لم يكن، خلال العام الدراســي، أطــال التأمــل في نماذج الأدب العباســي، ووعى أهم نصوصه، واتصــل بأبرز كتابه؟ وهــل يكفيه هذا كله، ما لم يكن، في درســه، خلال العام الدراســي، ناقش ووازن وبحث وفكر؟

وفي مجال النقد العربي الحديث، يمكن أن يطرح مثل هذا السؤال.

«أي النقدين، في رأيــك، كان أقوى أثراً في حركــة النقــد العربي الحديــث: النقد العربي القديم أم النقــد الغربي الحديث؟ علل ومثل، وقــف في إجابتك، على الجانب الفني وحده».

فهذا الســؤال لا ينفع، في الإجابة عنه، غير ســلامة المنهج الــذي اتبع، خلال العام الدراســي، في درس المادة. ثــم إنه يكاد يلم بروح المادة المطروحة كلها في الكتاب المقرر، دون أن يتورط في التطويل.

وما يفيد، في درس البلاغة مثلاً آخر، أن يحسن الطالب اســتخراج بعض الصور البيانية من النص، أو معرفة مواضع الفصل والوصل فيه، أو مواضع الحذف والإثبات، أو التقديم والتأخير، أو كشف بعض التحاسين

البديعيــة، ما لم يرتبط هذا كله بقدرته على بيان أثرها في النص؟

أليس يكون الأجدى أن يكون المدخل إلى هذا كله، يقوم على فهم اللجوء، أحياناً، إلى الأسـلوب غير المباشر، في تقوية أثر الكلام في النفسـ، وإلى ربط أسـاليب التعبير عن المعاني، بمقاصـد المتكلم أو حـال المتلقي، والتمثيـل لها بصـور ننتزعها مـن حياتنا نفسـها، ومن الطـرق التي نلجـأ إليها في التعبير عن حاجاتنا منها؟

❁ ❁ ❁

المهـم إذن أن يتحرك العقل في الدرس، ثم أن ننجح في اختبار حركته وقياسـها في ورقة الامتحان. هذا هو محور العملية كلها. فأما معطيات الدرس الأولى، فما شيء يمنع، في رأيـي، أن تكون كلهـا في أيدي الطلاب، في قاعـة الامتحان. ولـو كان الأمر إليّ في الاختيار، لأبحت لهم أن يصحبوا كتبهم إلى قاعة الامتحان: إذ ما ينفع الكتاب في سؤال مطروح، يتطلـب عمل العقل والموازنة وفرز الحقائق، وتركيـب أبنية فكرية جديدة، من أحجارها؟



- ٤ -

إن هذا الإجراء، لـو تم إقراره، لانتهى بنا إلى صـياغة السـؤال، في امتحان المادة المقررة، صـياغة تسـتدعي عمل العقل لا عمل الذاكـرة وحدها. وانتهى هذا، بدوره، إلى اختيار أسـلوب في الدرس، خلال العام الدراسـي، يبعد عن النهج التقريري، وصب المعلومات المحفوظة والمكتوبة، إلى نهج آخر يعتمد مناقشتها وتقليب الرأي فيها، ووصلها بحياة الطالب وتجربته الذاتية.

ثم لابد أن يحفز هذا النهج قوى الطالب إلى التأمل في حقائق المادة المدروسة، والرجوع في اسـتكمالها إلى مظانها ومراجعها، وإلى البحث عنها في المكتبات العامة أو الخاصة، فتقوى بذلك صـلته بها، وهي الصـلة التي تكاد أن تكون مقطوعة هذه الأيام، في حياة معظم الطلبة!

❁ ❁ ❁

وبعد هذا، فمم نخاف؟ إن الطالب لو انشغل بكتابه، في هذه الحال، أضاع الامتحان، لأن ساعته محدودة. ولو استعان ببعض المعارف فيه، في تركيب حقائق جديدة، ممهورة بخاتمه الفكري الخاص، لكان في هذه الاستعانة بالكتاب ما يسوغها، ولكان عمله في الامتحان صورة من عمله في الحياة نفسها من بعد، ومقدمة لتمرسه بأساليب الدرس والبحث والتفكير في حقائق جديدة وصياغتها وتقديمها إلى الناس.

أتمنى أن نصل إلى اليوم الذي يدخل فيه الطالب قاعة الامتحان كما يدخل قاعة البحث، لا نمنع عنه فيها كتاباً ولا معجماً على الإطلاق. ونسأله أن يجيب عن أسئلة لا يصب فيها ما اختزنته ذاكرته من معارفها المحفوظة إلى حين، ولكن يصوغ فيها رأياً ذاتياً في الأشياء والأفكار والحقائق، في أبنية فكرية متناسقة تقوم على حسن الاستدلال وسلامة المنطق ودقة التعبير.

* * *

ثم إن الطالب قد يستغني، في قاعة الامتحان، بعد هذا كله، عن التفكير في أساليب الغش، وابتكارها أحياناً، لتحصيل المعلومات من الأوراق المحمولة، أو ابتزازها واستدرارها من زملائه في القاعة. وبهذا نستغني عن تكثير المراقبين!

وهذا هو الوجه الآخر للهم التربوي. ولعله لا يخلو من الطرافة، على ما فيه من غرابة المسلك، ذلك وجه «التفنن» في «ابتكار» وسائل الغش في قاعات الامتحان، والإفادة من الأوقات التي تضيع فيه وتعين على إفساد التقويم.

وقد أتيح لي أن أطلع على صور من هذه المبتكرات، ما أزال، إلى اليوم، أتملى طرافتها وأحصي الخسارة فيها. لقد عرضوا علينا يوماً، في أحد مجالس الجامعة، «وثيقة الغش» التي ضبطت مع إحدى الطالبات: المنديل الذي تشده على رأسها، وقد طرزته بمقرر المادة الامتحانية، وبلغت، في كتابته وتدويره، حدّ الروعة، فكان آية من آيات التعبير و«التصميم». ولو أن الطالبة بذلت في الدرس والتفكر ما بذلت في تصميم المنديل، وهندسة خطوطه، لبلغت درجة النجاح.

وكنت يوماً أجول في قاعة من قاعات الامتحان، في الجامعة. فرأيت إحدى الطالبات تمد يدها فترفع شعرها عن رقبتها من الخلف، كأنها تتخفف من حر القاعة، ثم تعود فترسله، وترسل معه زفرة قصيرة تظهر أن الحر أضناها. ولفت نظري

أنها كانت ترفع شـعرها وترسله في فواصل زمنيـة تكاد تكون رتيبة، وغلبني الشـك ولم أدر ما أفعل.

فاستدعيت إحدى المراقبات، في غفلة من المراقبين، وسألتها همساً أن تفاجئ الطالبة وترفع شعرها على نحو ما كانت تفعل هي، فوجدنـا معلومات علميـة دقيقة كالرموز، مكتوبة على الرقبة، تستمليها الطالبة التي تقعـد خلفها، ثم تعود فتهمس بها في أذنها، تتعاونان في النفع، ويبدو أنهما اشتركتا في تحضير «الأداة»!

ثم إنـي رأيت مـن صـور «التفنن» في قاعات الامتحان، ما لا يمكن حصره، ويطول الكلام فيـه، ولا يغني فيه الوعيد والتهديد والتفنيد، ولا دواء فيـه إلا مراجعة طرائق التعليم، على النهج الـذي بدأت به الكلام، ليكون الكسـب فيه عاماً يعمّ جانب الالتزام الحق في ميادين التربية كلها.

بيرسي شيلي والحب

د. غالب سمعان *

دافع الشاعر الإنكليزي بيرسي شيلي (١٧٩٢-١٨٢٢) Percy Shelley عن عاطفة الحب، دفاعاً قوياً، واعتبرها شأناً لا غنى عنه، إذا ما أراد الإنسان التحرّر من شتى العيوب والنواقص، التي تكتنف طبيعته البشرية، وتعرقل ارتقاءه وكماله، والحب في رأيه ينطوي على الإيثارية، وهو نقيض للأنانية المذمومة، وما ينتج عنها من شرور وأحقاد، تبث الاضطراب في الحياة البشرية، وتصيبها بالانحطاط والتدهور، وفي قصيدة له حملت عنوان

* كاتب سوري.

(**) العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

(فلسفة الحب Love's Philosophy ينظر هذه العاطفة السامية باعتبارها عاطفة تهيمن على الكون، وتشكل جوهره، الذي يفيض على كافة المظاهر الحياتية والطبيعية فيه، فروح الحب أو روح الله الذي هو النور الأولي، والكائن الأبدي، تحرّك الكائنات كي تتلاقى، وفق ذلك القانون الإلهي المقدّس، الذي ينبغي له أن يسري على الكائنات البشرية، بالطريقة ذاتها التي تقدّم انطباعاً، بأن الشاعر قد تجاوز القوانين الموضوعية، وتبنى ظاهرة الحب الطبيعي، باعتباره التجربة الأكثر أهمية، والأكثر تعبيراً عن الطبيعة البشرية، وهو إذ يتقدّم في هذا الاتجاه، لا يبدو متأثراً إلى درجة الارتكاس العنيف، إزاء العراقيل القائمة في السياق الاجتماعي، والتي تمنع التقاء أي حبيبين، ما لم توافق السلطات القانونية على التقائهما، وتمنحهما الحق الشرعي بالالتقاء، والعيش المشترك. وبالرغم من أن اعتبارات بيرسي شيلي ليست تلك الاعتبارات التي يجري تقبلها بأريحيّة، في البيئات الأخلاقية المحافظة، فإنها أقرب إلى الجوهر الأخلاقي الماورائي. والمعروف أن جبران خليل جبران (١٩٣١-١٨٨٣) قد امتلك ميلاً قوياً، إلى تجاوز الأعراف، والقوانين الاجتماعية المتوارثة، وأنشأ علاقات غرامية اعتبرها طبيعية، على أنه عانى من تلك القوانين، وارتكس حيالها، بقوة ظهرت في مؤلفاته الأدبية. وحرصاً منه على ذاتية التجربة الإيمانية عامة، وتجربة الحب القائمة داخل نطاقها، انتقد الشاعر الإنكليزي ما قبل الرومانتيكي وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧) William Blake الضوابط الأخلاقية البرّانية، التي تعرقل الناس، وتمنع الارتقاء الوجداني، والاكتمال الجواني، بالرغم من أنها تدعو إلى تحقيقه، والسبب في ذلك هو أنها تحوّلت من ضوابط ذاتية، إلى ضوابط موضوعية خارجية. وأولئك الذين يعترضون على أمثال هؤلاء الشعراء والأدباء، ويتهمونهم بأنهم غير أخلاقيين، ليسوا على صواب، فالحب في الواقع تجربة ذاتية، وتعبير طبيعي عن عواطف طبيعية، وليس من المعقول إقامة عراقيل تمنع الأفراد من الالتقاء، خوفاً على الأخلاقيّات العامة، وعلى البناء الاجتماعي القائم، فهم نماذج بشرية متفوّقة، ولا يمكن أن يؤدي أمثالهم إلى إحداث أي اضطراب اجتماعي، ولو كان الجميع كمثلهم، لتقدّمت الحياة الإنسانية، وارتقت.

وعلى كل حال، فإن أولئك المحافظين الذين يفرضون الضوابط الأخلاقية، لا يكونون قادرين على إنجاز ما يرمون

إلى إنجازه، في الواقع، ففي مسرحية (العين بالعين) للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير (١٦١٦-١٥٦٤) William Shakespeare تكون السلطات في أيدي رجال يصرّفون شؤون الدولة، ولهم بنيانهم الأخلاقي المحافظ، وهناك أيضا السلطات الكهنوتية، التي تمارس تأثيرها بالتشارك معهم، ومع ذلك فإن العلاقات الغرامية تعمّ مدينة فيينا، في الخفاء، ويتم القبض على كلوديوس، واتهامه بارتكاب فاحشة الزنى، مع خطيبته جولييت، ويحكم عليه النائب أنجلو بالموت، وهذا النائب المتزمّت المحافظ، يقع في غرام أخت كلوديوس، ويراودها عن نفسها، وإلى ذلك تنتشر الدعارة في الضواحي، انتشاراً يفرض إعادة تفعيل القوانين الأخلاقية، والغريب أنه يتم إلقاء القبض على من ارتكب خطأً واحداً، بالمقارنة مع من ارتكب أخطاء متوالية، ودون انقطاع، ولفترة طويلة، وهكذا فإن أوضاع البيئات الأخلاقية، التي يصوّرها وليم شكسبير، تكشف أنها تلك البيئات، التي يحيا فيها رجال أخلاقيون زاهدون، وقابلون للوقوع في الخطأ، إضافة إلى جمهرة من غير الأخلاقيين، الذين يؤمنون بالمبادئ الإيمانية الأخلاقية، ولا يستطيعون تطبيقها، وأخطر ما في الأمر، انتشار النفاق، وما يرافقه من نجاة الانتهازيين، واتهام من هم أقل قدرة على الخداع، والدفاع الغوغائي عن منافعهم الخاصة، وعن ذواتهم. وعلى افتراض أن مقاليد الأمور قد آلت من أيدي الدوق فينسنتو، والنائب أنجلو، والراهب لورانس، إلى أيدي رجال كبيرسي شيلي، وجبران خليل جبران، ووليم بليك، فإن هناك من الدلائل ما يكفي، للادعاء بأن الحياة الاجتماعية ستكون أكثر ارتقاء وتقدّما، في ظل هؤلاء الأخيرين. ومن ناحية أخرى فإن تجربة الحب الطبيعي السامي، تظهر تلقائياً أحياناً، في تجارب الأدباء والشعراء، ففي قصيدته الرومانتيكية (تحت الغصون) يصف الشاعر العربي الرومانتيكي أبو القاسم الشابي (١٩٠٩-١٩٣٤) لقاءه الحميم مع حبيبته، في أحضان الطبيعة، ويعتبر القبلة التي تبادلاها قدسيّة، ولا ينسى بالرغم من هذا، أنه اقترف إثماً، ولكنه يتجاوزه، ويعتبره إثما مقدّساً، وهو ما يعني أن الحب الطبيعي أعمق من الحب، الذي ينطوي على مراعاة شاملة للأعراف القائمة. وبالطبع ما من إشارة لدى بيرسي شيلي إلى اعتباره حبّه الطبيعي، ينطوي على أدنى قدر من الإثم، وهو ما يعني تفوّقاً أخلاقياً، وتحرّراً تاماً، من المعايير الموضوعية.



والواقــع إن آراء شــيلي ومواقفه، تقــدّم أدلــة كافية، علــى انطوائــه علــى تلــك العاطفــة، ذات الأبعاد المتعالية Transcendental وعلــى كونهــا المحــرّك الــذي يحفزه علــى القيــام بأفعالــه، التــي اتصــفت بالراديكالية الثورية، علــى المســتويات الاجتماعية والسياســية والدينيــة، وثمــة توافق بين تعابيره في القصيدة المذكــورة، ومذهــب وحــدة الوجــود Pantheism الذي يعتبر الله والكون المادي، شــيئاً واحــداً، ومع ذلك فــإن إيمان شيلي الأساسي، إنما هو إيمانه بالأفكار الأفلاطونية، بأكثر من إيمانه بالأفكار والمبادئ الأخلاقية الماورائية التقليدية، التي أضمر نحوها شكوكا كبيرة، بــرزت في بعض مــن مؤلفاته، وتحديدا في الكتيّب الذي أصــدره عندما كان طالبا في جامعة أوكســفورد، الأمر الذي أثار حفيظة الأكاديميــين في الجامعــة، الذيــن أقدموا علــى طرده، وعندما حــاول والده التدخل، وبدا أنه على وشــك النجــاح في إعادته إلى الجامعــة، فإن شــيلي رفضــ التراجع عن أقواله، ليبــدأ التأزم الحاد مع والده، وهذا كله يــدل على ميل باتجــاه التمرد والثورة، على أوضــاع واقعية وفكريــة لا يعتقد بها، ولا يستطيع الاعتقاد بها. وبالفعل فإن هذه المواقف تميّــز النماذج البشريــة المتفوقة، عاطفيا وفكريا، والتــي لا تلقى من الواقع غير الرفض والاستنكار، ومن ذلك ما حدث للشاعر والمفكر الإيطالي جياكومو ليوباردي Giacomo Leopardi (١٧٩٨-١٨٣٧) الذي امتلــك عبقرية أصــيلة، وقدرة على

التمرد والثورة على واقعه، إنما بأفكاره، وهو الشأن الأكثر أهمية، وليس بأفعاله وتصرفاته الراديكالية التي اشتهر بها شيلي، ومن ناحية أخرى، فإنه رفض أديان الخلاص، ولم يتعلق بالفكر الأفلاطوني المثالي، ولم يؤمن بإمكانية ارتقاء الإنسان، وإصلاح العالم، وكمال الجنس البشري، وعندما وصل روما قادما من بلدته ريكاناتي، التي اعتاد أن يشعر فيها بالاختناق، نتيجة المحدودية الفكرية التي اتصف بها أهلها، فإنه أدرك سريعاً أن روما بسكانها، لم تكن أفضل حالاً، وفق تقييماته، التي ملأته تبرّماً وضيقاً، وعندما حاول سفير بروسيا في البلاط البابوي نيبور، وهو العلامة الألماني، التدخل لدى الكاردينال كونسالفي، وزير خارجية الفاتيكان، بقصد الاعتناء بأمر ليوباردي، فإن المحاولة باءت بالفشل، لدى إصراره على رفض الالتحاق بخدمة الكنيسة، ولم يكن من المعقول أن يتقبّل هذا العرض، وهو الذي يعتقد بآراء مغايرة تماما، لتلك الآراء التي ينبغي لمن يخدم الكنيسة أن يؤمن بها.

ومن الناحية الواقعية فرّ شيلي بعد تلك الأحداث، وهو ما يزال فتى في التاسعة عشرة من عمره، مع هارييت ويست بروك Harriet Westbrook التي كانت طالبة في المدرسة، وأصغر منه بثلاث سنوات، وحطا الرحال في أسكوتلندة حيث تزوجا، ليبدأ شيلي نشاطا أدبيا، كانت ثمرته قصيدته الطويلة الأولى (الملكة ماب: قصيدة فلسفية) التي أهداها إلى زوجته، والتي كانت نتاج تأثره بأفكار الفيلسوف الإنكليزي وليم غودوين (١٧٥٦-١٨٣٦) William Godwin الذي رفض التسلط بأشكاله، ودعا إلى العقلانية والمساواة، وإلغاء حق الملكية، والسلطة السياسية. وبالإضافة إلى هذا قام الشاعر الإنكليزي بزيارة أيرلندة، وانخرط في الأجواء السياسية تماماً، واشترك بتوزيع المنشورات الثورية، وكتابة القصائد التي تفضح الخلل في الأنظمة القائمة، وتهاجمها، وتدعو إلى إسقاطها. وفي بيت وليم غودوين التقى ابنته ماري وول ستون غرافت Mary Wollstonecraft التي أحبّها، ووجد أنها أقرب إلى روحه من زوجته الأولى، وهكذا فقد فرّ معها باتجاه القارة الأوروبية، الأمر الذي أورث هارييت الكآبة، وأدى إلى انتحارها غرقا في بحيرة في مدينة لندن، وبعد تلك الحادثة بثلاثة أسابيع أقدم شيلي وماري على الزواج، كي يتمكّن قبل أي شيء آخر، من ضمان حقوقه القانونية بشأن أبنائه من هارييت، ومن قصائده المعروفة له، قصيدته التي حملت عنوان (إبيبسيكيدون Epipsychidion)

وفيها يعلن التقاءه بالروح التي تتفق تماما مع روحه، ويتغنى بالحبّ المنطلق سواء كان أفلاطونيا أم غير ذلك، وفي هذا دليل قوي، على أن ما يحفزه من الداخل، إنما هو هذا الحافز الذي أملى عليه هجر زوجته الأولى، ومواصلة البحث عمن هي أقرب إلى روحه، وأكثر اتساقاً معها، أي أن أداءه من الناحية السيكولوجية الأخلاقية، يبقى أداءً مثالياً، بالرغم من كل شيء، وليس أداء أنانياً، بأي حال من الأحوال، وليس من المعقول أن يكون فظا وأنانيا، إلى الحد الذي يجعله ينسى ما حدث لتلك الزوجة المسكينة، وأغلب الظن أنه شعر، وهو الشاعر الرومانتيكي الرقيق، بالألم وبالذنب أيضاً، وبالقدرة على التكفير عن إثمه، بالرغم من أفكاره التحررية الثورية، وأخيراً وافاه الأجل غرقا، بالطريقة نفسها التي ماتت بها هارييت، وقبيل ذلك تحدّث في قصيدته (أدونيس Adonais) التي رثى بها الشاعر الرومانتيكي الآخر جون كيتس John Keats (١٧٩٥-١٨٢١) عن الموت الخاص به، وفي هذا إشارة إلى أنه أزمع الإقدام على سلوك راديكالي ختامي، يضع حدّاً لحياته بالطريقة التي يرتضيها لنفسه، وهو النموذج الأخلاقي المثالي الثوري، غير أن هناك آراء أخرى بشأن موته غريقا، ومنها قيام عملاء الحكومة البريطانية بتتبع نشاطه، منذ أقدم على تحرير المنشورات الثورية وتوزيعها، وعلى مهاجمة النظام البريطاني القائم، في قصائده من مثل (قناع الفوضوية)، ومع ذلك يبقى احتمال إقدامه على إنجاز موته الخاص به، احتمالاً حقيقياً وقوياً في آن معاً.

وفي تاريخ الأدب والفن توجد حوادث كثيرة مشابهة، وليس من المعقول أن نحكم على الروّاد العباقرة بأنهم كانوا أنانيين، وغير أخلاقيين، لمجرّد تطلعهم إلى أهداف سامية، أو محاولتهم البحث عن امرأة تتفق اتجاهاتها الروحية مع اتجاهاتهم، ففي (الإنيادة) التي نظمها الشاعر الروماني القديم فيرجيل (٧٠-١٩ BC) Virgil يلتقي البطل إينياس أثناء رحلته إلى روما، الملكة ديدو في قرطاجة، والتي تقع في حبه، غير أنه يخلفها وراءه، ويتابع انطلاقته وراء مقاصده، التي لا يقدر على التنكر لها، وهو ما يملأ قلبها بالكآبة، ويدفعها إلى الانتحار ألماً على فراقه لها. والموسيقار الألماني ريتشارد فاجنر (١٨١٣-١٨٨٣) Richard Wagner يتخلى عن زوجته الأولى مينا بلانر، عندما يلتقي امرأة أقدر منها على مجاراته، وتقديم العون له، في رحلة الحياة الإبداعية، وأخيراً يقع في غرام كوزيما ابنة الموسيقار فرانز ليست (١٨١١-١٨٨٦)

Franz Liszt وزوجـة أحـد أصـدقائه، ويتزوجها بعد فراره معها بأعوام. وكمثلهما فإن جـبران خليل جـبران (١٩٣١-١٨٨٣) الذي انتمى إلى بنيان سـيكولوجي أخلاقي مشابه، وأحب كثيرات، وقف حبه الكبير على سلمى كرامة، وأهدى مؤلفات له، إلى ماري هاسـكل، بكلمات توحي بـأن العلاقة التي تربطـه بها روحية وعميقـة، وتنطوي على عاطفة الحب الحقيقي، وفي مؤلفه (الأرواح المتمردة) وتحت عنوان «وردة الهاني» يروي لنا حكاية زواجها من رشيد بك نعمان، الذي يكبرهـا بأكثر من عشرين عاما، والذي تعلق بها لجمالها، وأغدق عليها العطايا الثمينة، وجعلها محـط إعجاب النسـاء الأخريات، والرجـال الذيـن فاقهم بثرائـه، وميله إلى انتقـاء الأزيـاء العصريـة، علـى الطراز الغربي، بالإضافة إلى تمتعه بالمعشر الطيب، والأخلاق التقليديـة المحمودة، وتحدّره من عائلـة معروفة بالنبالة، والأصـل الشريف، غير أن زوجتـه التي كانت في الثامنة عشرة من عمرهـا، عندما تزوجهـا، تتمرّد على واقعها، الـذي يخلو من الحـب الحقيقي، ويتصـف بالمحدودية التي تملأها الأكاذيب والنفـاق والخبـث، وجبران خليـل جبران يسـتمع إلى شكوى رشـيد بك نعمان، الذي أصـابه النحول والقنـوط، ولم يعرف السر الكامـن وراء تمرّد زوجته على حياتها معه، ولا يوجد ما يشير إلى إمكانية معرفته لذلك السبب، جراء افتقاره إلى النضج الوجداني الكامل، وأخيرا يلتقي وردة الهاني، ويسـمع منها ظروف تمردها، وارتضائها العيش مع شـاب فقير، وروحي الميـول، في بيت حقير، بعيد عن بيوت المدينـة، التي يقطنها أناس غير قادرين علـى أن يحيوا بالحق، والحب الحقيقي.

وجبران الـذي يتعاطف مع رشـيد بك نعمان، يتعاطـف أكثر مع وردة الهاني، التي تمـرّدت على واقع قائم علـى الرياء، وهنا تنشأ أيضاً إشكالية أخلاقية حقيقية، فالناس والشرائع تعتبرها خائنة وزانية، وغير شريفة، لتخليها عن زوجهـا، واختيارها العيش مع شـاب، دون اعتراف من الشريعة بصـوابية هذا السـلوك، ورشيد بك نعمان ينظر إليها عبر المنظار نفسـه، أما هي فتعتبر نفسـها شريفة تماما، إذ أقدمت على التمرّد، ودنيئة عندمـا كانت تحيـا في بيت زوجهـا، حياة ملؤها النفـاق والكـذب، والمظاهر البرّاقة المخادعـة، أما جـبران خليل جـبران فإنه يحيّـي إرادتها الثوريـة، ويدافع عن وجهة نظرها، التي تطلب الحرية والسعادة، وتؤمن بالحق والواجب، وبالناموس السماوي، وليس الأرضـي الذي يحيا في ظلـه البشر. وعادة

ما يتم التحدث في حالة الشاعر بيرسي شيلي عن تبنيه لقانون أخلاقي منشق عن الكنيسة، بشكل جذري، وعن اتصافه من ثم، بالأنانية، وقيامه بأفعال غير أخلاقية، كطلب المال، وعدم إعادته بحجّة أن رجل الفكر المشرّع، يحق له أن يفعل ذلك، ما دام يقدم للناس وللبشرية جمعاء، ما هو أثمن من المال بكثير. ويبدو أن هذه الاعتبارات الإشكالية، قد لاقت صدى لدى الكاتب الإنكليزي بول جونسون Paul Johnson الذي هاجم في مؤلفه (المثقفون Intellectuals) عشرين من صناع الثقافة في القرنين التاسع عشر والعشرين، وكان الشاعر بيرسي شيلي واحداً ممن اعتبرهم أنانيين، وغير أخلاقيين، على أن من عرفوا الشاعر عن قرب، أقروا باتصافه بالاستقامة والنزاهة، ونفوا عنه صفة الأنانية تماماً، وفي مؤلفاته لا توجد إشارة إلى غير الدعوة إلى مكافحة الطغيان والقسوة، والهيئات الاجتماعية والسياسية والدينية، لما رآه فيها من جمود وعيوب كثيرة، واستبدال الحب القادر على شفاء الأدواء، التي يعاني منها العالم كله، بالأنانية والظلم، ووفق رؤية كتلك التي أعلنها بول جونسون، لا بد أن تكون امرأة كوردة الهاني شريرة وزانية، وهذه الحقيقة تكشف عن وجود ثغرة كبيرة فيما يذهب إليه هذا

الكاتب، لدى اعتباره بيرسي شيلي أنانياً، وغير أخلاقي. وفي قصيدة له حملت عنوان (حلم الشاعر) تظهر نغمة من الإيثارية التي تتنكر بقوة، للأداء الأناني، فالشاعر لا يسعى إلى انتهاب الملذات الدنيوية، وإنما إلى الاقتراب من المثال الماورائي الرفيع، والاتحاد به، وأمام وجود التقلب الدائم في العالم، والذي عبّر عنه في قصيدة (التقلب Mutability) لم يكن من سبيل أمامه، غير الإصرار على المثال الأفلاطوني.

وكان الشاعر العربي اللبناني إيليا أبو ماضي (١٨٨٩-١٩٥٧) قد رأى في قصيدته التي حملت عنوان (الشاعر) أنه لمن الضروري، اتصاف الشاعر الحقيقي، بالإيثارية، التي لن يكون كذلك بدونها، أما الخلاعة، والاستهتار الأخلاقي الأناني، فليست من صفات الشاعر، ومن يتصف بها لن يكون كذلك أبدا، وما من أحد يعتبر إيليا أبو ماضي أنانيا، أو غير أخلاقي، بالرغم من أنه انتقد باحتداد الأخلاقية الزهدية الصارمة، التي يعبّر عنها عادة أداء النموذج البشري المحافظ المتزمّت، وأقر المتع الدنيوية الحسية، واعتنق مبادئ تنتمي إلى اللاأدرية والشكوكية، لأنه ببساطة امتلك نظرة أكثر اتزانا للحياة الواقعية، وميلا محافظا عاما، أو محافظا تحرريا، إن أمكن

استخدام هذا التعبير، ولم تكن له ميول راديكالية ثورية، كتلك التي أبداها بيرسي شيلي في حياته، وأكثر من هذا فقد اعتبر التنكر الشامل للأحاسيس، والمتع الحسية، والدنيا، أداء غير أخلاقي، ومع ذلك فإنه اتصف بالأخلاقية في سلوكاته الحياتية، بأكثر مما اتصف بها شعراء وأدباء تحرريون بأفعالهم، ومحافظون باعتقاداتهم، كأبي نواس (٨١٣-٧٦٢) وأوسكار وايلد (١٩٠٠-١٨٥٤) Oscar Wilde. ومن ناحية أخرى، فإن آراءه الشكوكية التي تطال اليقين الشامل، جعلته أكثر انفتاحا، وأكثر قدرة على استيعاب الآخرين، وعلى إظهار التواضع والتسامح بصورتها الأكثر أصالة، وعلى امتلاك اتجاه إنساني قادر بالفعل على إنجاز حالة السلام، بأكثر من قدرة الأخلاقيين، في حال كونهم محافظين ومتزمتين. وعندما يقال أن بيرسي شيلي امتلك شكوكية تجاه الديانة التي انتمى إليها، فإنها الشكوكية التي قادته إلى اليقين الأفلاطوني، وهذا التطور الذي انطوى عليه، أقل شأنا من ذاك الذي أحرزه إيليا أبو ماضي، على بساطة شأنه في الأدب العالمي، على أن الشكوكية لدى المحافظين، تكون دالة على التزمّت والانغلاق، والعجز الفكري عن رؤية ما لدى الآخرين، بالإضافة إلى العجز الوجداني، الذي يعني أنهم أقل قدرة على الحب، فأتباع أي نظام معرفي أخلاقي ماورائي يملكون يقينهم الخاص الموروث، وشكوكيتهم الموروثة تجاه الأنظمة المعرفية الأخلاقية الماورائية الأخرى، وهنا يتضح أن أمثال بيرسي شيلي وإيليا أبي ماضي، أقدر على الحبّ ممن يهاجمونهما، ويرون أنهما أنانيون، أو غير أخلاقيين. وإن مجرد تخلي المرء عن العقيدة القائمة، واعتناقه الفكر الأفلاطوني المثالي، لا يعني إلحاداً حقيقياً، وانجرافاً وراء الخلاعة والفجور، وكل ما هنالك أنه استبدل إيمانا بإيمان آخر، وعقيدة بعقيدة أخرى.

وأغرب ما في الأمر أن يكون شعراء وكتاب، غير أخلاقيين في أدائهم الحياتي، كأبي نواس (٨١٤-٧٥٦) وأوسكار وايلد (١٩٠٠-١٨٥٤)، وأن يعترفوا في الوقت نفسه، بالعقيدة الأخلاقية الماورائية القائمة، ويؤمنوا بتعاليمها، ويتخلوا لاحقا عن الرذيلة، ليلتحقوا بركب الفاضلين، دون أن يعتبرهم المحافظون أنانيين، رغم أن أداءهم الحياتي لدى اندفاعهم وراء الملذات الدنيوية، إنما هو أداء أناني تماما، أما شيلي فلم يعرف الخلاعة بهذا المعنى، طوال حياته، وظل من البداية إلى النهاية، مؤمنا بأن أساس الشعر ينبغي أن يكون أخلاقيا، وداعيا إلى الفضيلة، وغير تعليمي أو وعظي، في آن

معا. والواقع إنه اندفـع وراء هذه العاطفة اندفاعـا كبيرا، وعبّر عـن حاجته إلى تلقي العـون من الحبيبة، في أوقـات المحنة، وما أكثرها في حياته، على ما يظهر في قصيدته (الأغنية الهنديـة Indian Serenade). ولقـد عبّر جـبران خليل جـبران في بداية كتابه (دمعة وابتسامة) وتحت عنوان «حياة الحب» عن مشـاعر مشـابهة، وفيها يدعو حبيبتـه إلى الاسـتمتاع في فصـلي الربيع والصيف، وإلى مساندته في فصلي الخريف والشـتاء، وهو ما يقدّم إشارة قوية، إلى أن النماذج التي تشـابه بيرسـي شيلي وجبران خليل جبران، تنطوي بالرغم من الراديكالية الثورية التـي أعلنتها، على قدر من الوهن، ومع ذلك فان الراديكاليين الثوريين، قادرون علـى الإتيان بالأعمـال القتالية. وليس أبو الطيب المتنبي من هذا الطراز، وهو الشاعر المقاتل الـذي احتفى بالأبطال والبطولة في ميادين القتال، فما مـن تطابق بين أفكاره والأفكار الراديكالية الثورية التي دافع عنها مفكرون كجان جاك روسو (١٧٧٨-١٧١٢) Jean Jacques Rousseau في فرنسـا، والتي تبناها عامة النـاس، وزعماء الثورة، ومنظروهـا، وعلى افتراض أنهم صـادقون بالفعل، وممن يدعون إلى السلام، ويبشرون بالحب، فإن ميلهم إلى إراقة الدماء، والانتقام مـن أعدائهم، أكبر بكثير ممـا لدى نموذج أرستقراطي كأبي الطيب المتنبي، الذي أشاد بالبطولة باعتبارها دليلا على التعالي الذاتي قبل أي شيء آخر. وفيما يتعلق بالحب أظهر في أشـعاره، أدلة قوية على امتلائه بعاطفة الحب الصـادقة، تجاه المرأة، وتجاه أقاربه وأحبابه وأصـدقائه، ولم تظهر فيها إشارات إلى الوهن، أو إلى أن فؤاده واهن، وأضـعف مـن أن يكابـد عواطف الحب، ويسـيطر عليها. ومن علائم نفوذ الحب في قرارة نفس بيرسي شـيلي، وانطوائه عليه بقوة، اعتباره الحب قوة مدمّـرة، فكأنه الإرادة الحقيقية التي كانت تحرّكه من الداخل، والتي تضـم تحت لوائها كل الحوافـز البشرية الأخرى، إلى الحد الذي جعلها تتخذ صـورة الإرادة، بالمعنـى الـذي أقـره الفيلسـوف الألماني آرثر شـوبنهاور (١٧٨٨-١٨٦٠) Arthur Schopenhauer وما يلفـت النظر هنا، أن هذا الفيلسوف اعتبر الإرادة قوة مهيمنة، وتدفع الإنسان باتجاه الأنانية والطمع، وأن السيطرة عليها تتم عبر الفن والأخلاق، وأهم ما فيها الشفقة والحنو، وهنا يتدخل العقل لوقف إمـلاءات الإرادة، وتحرير الإنسـان من إملاءاتها، والمعانـاة الناجمة عنها. أما شـيلي فلم يمر بهذا الطور الأناني أبدا، بل بدأ مشـواره الحياتي مزوّدا بعاطفة الحب،

والقيم الأخلاقية المثالية، وغير التقليدية أو المحافظة، وهكذا بدا الحب قوة مدمّرة في حياته، وهذه الحقيقة ربما تقدم دليلا على أن الأفلاطونية، أقدر من غيرها على إعلاء شأن الحب في العالم.

وفي قصيدته (جوليان ومادالو Julian and Maddalo) التي هي عبارة عن محاورة بينه وبين الشاعر لورد بايرون Lord Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) يقرر أن الحب قادر على إلقاء الإنسان في هوّة الجنون، وأخيرا يلتقيان مع رجل مجنون، فقد عقله بتأثير الحب، ويستمعان منه إلى حكايته. وفي قصيدته (هروب الحب) يحذر هذه العاطفة التي هي الإرادة، من العقل الذكي، وللظاهرة حضور في قصيدة جبران خليل جبران (بالأمس)، التي يحاول فيها اتهام الحب بأنه عاطفة مدمرة، وقادرة على تكديره وإضعافه، جسدياً وروحياً، وأمام هذه الحال التي تتقلب فيها العواطف، من حالة الانطلاق العارم، إلى الذواء والاضمحلال، فإنه يستنبط كبيرسي شيلي مفهوم «العقل السليم» الذي يعني الاستغناء عن عاطفة الحب القوية، التي تكدّر الجسم والروح، ودائما تكون التطورات الوجدانية مشابهة، عندما تكون النماذج البشرية من النوع العاطفي، وربما أمكن الادعاء بأن القداسة التي تعني قطع الإرادة، تنطوي في قراراتها، على عواطف جياشة، وقادرة على إنهاك الكيان البشري، وأن المشروعين البوذي والرواقي ينطويان أيضا، على مثل تلك العواطف الجياشة، بالنظر إلى أنهما ينتهيان بإخمادها وقطعها تماماً. وإذا كان هناك من يمتدح مجنون ليلى، امتداحاً قويا، ويعتبر تعلقه بليلى دليلا على وجود علاقة وجودية ماورائية عميقة تربطه بها، فإن هناك من يعتبره مجنونا بالفعل، ويتهمه اتهامات تتصف بالخطورة. وقديما سعى الشاعر اليوناني لوكريتيوس (٥٥-٩٦) BC Lucretius إلى تبيان أهمية التحرر من الحب، والاكتفاء بمتع فينوس Venus وهو ما يعني الاحتفاظ بعقل سليم، غير أن شيلي بالرغم من كل نزعاته التحررية، أقر في قصيدته (أدونيس) أن الجسد «بيت الشهوات» وهو ما يتفق تماما مع النظرة الدينية، المحافظة التقليدية، ودائما هناك قوة تحاول الاستئثار بالإنسان، وما من سبيل إلى وقف اندفاعها غير تدخل العقل السليم.

ومما هو غريب لدى الشاعر الفرنسي ألفرد دو موسيه (١٨١٠-١٨٥٧) Alfred de Musset انصرافه إلى إنشاء علاقات غرامية دون انقطاع، وانتقاله بطريقة

عشوائية، من الخلاعة والعربدة، إلى الحب الأجـدر بأن يعتـبره المرء راقيـاً إلى درجة مـا، وربما كانت علاقة الحـب التي ربطته بالكاتبة الفرنسية الرومانتيكية جورج صاند George Sand (١٨٠٤-١٨٧٦) أفضل ما في حياته من علاقات نسـائية، والهام هنا أن «إرادة الحـب» بقيت فعالة طوال حياته، ولم تتراجـع أبـداً، أي أن ظاهـرة «العقـل السـليم» لم تظهر في حياته، بالصـورة التي أعلنها بيرسـي شيلي، وجبران خليل جبران، وإلى ذلك ترافق حبه بالألم، الذي لم يسـتطع التخلص مـن احتداداته إلا سـاعة الموت، ويبقى أن ظاهرة الخلاعة والعربدة علامة فارقة في سلوكه، وهو أحق بأن يتهجم عليه المحافظون، وأن يدعوا النماذج الراديكالية الثورية وشـأنها، ويحاولوا إن اسـتطاعوا، تطبيق مبادئهـا التحررية على ما بدر منها من سـلوكات، وليسـ مبادئهـم المحافظة، التي تنطوي على المحدودية، انطواء أكيداً. والمأثور عن الشاعر الإنكليزي الآخر توماس لـف بيكـوك (١٧٨٥-١٨٦٦) Thomas Love Peacock انصرافـه عـن الأداء الراديـكالي الثـوري، واتزانـه في مواجهة الشـؤون الحياتيـة المتنوعة، ومن ضـمنها شـأن الحب، حيث توحي قصـيدته (الحب والزمـن) بسـيطرة العقل علـى العاطفة، وعدم انجرافه وراء الحـب، انجرافا يهدّد طمأنينة نفسـه، وسـلامة تفكيره، وعندما ماتـت هاريت ويسـت بروك غرقـا، فإنه أشـفق على مصـيرها التعس، وبالرغم من الإشفاق الذي أبداه جبران خليل جبران نحو رشـيد بك نعمان، الذي أضناه تخلي زوجته وردة الهاني عن حبه، ومتاعه الدنيوي، فإنه أبدى تفهما لما قدّمته من تفسـير لسلوكها، وتعاطف معها بأكثر من تعاطفه مع زوجها، وهو الكاتب المعروف بانحيازه إلى المتمردين الثائرين على أوضاعهم، التي تعرقل نموهم الروحي، وتجعلهم سجناء في قفص الشرائع البشرية الباليـة. وفي بداية القرن العشرين ظهر الشـاعر العربي اللبناني خليل مطران (١٨٧١-١٩٤٩) ظهورا قويّا، في ساحة الأدب العربي، وامتاز بتقديـره للحب، ورفعه إياه إلى مرتبة سامية، تأبى له الانحطاط إلى ما دونها من مراتب، وأهم ما يميزه قدرته على ضـبط انفعالاته، وعلى تحكيم عقله، ولقد روى قصـة حبه العميق في قصـائده، وأبى بعـد وفاة حبيبته أن يتخذ له حبيبة أخرى، أي أنه أخلص لذكراها حتى الموت، على أنه فيما يتعلـق بالدين، لم يتجاوز أحكامه أبدا، لا بفكـره ولا بأفعاله، وهو مـا أقدم عليه بيرسي شيلي، الذي تبنى الفكر الأفلاطوني المثالي.

ومن مؤلفات أفلاطــون التي أقدم على ترجمتها هذا الشاعر الرومانتيكي الإنكليزي، محاورة (المأدبة The Symposium) التي يــدور الحوار فيها حول الحب، حيث يعتبره فادروس Phaedrus أهــم عــون تقدمه الآلهة للإنسان، كي يتمكن من بلوغ الفضيلة، أمــا بوزانياس Pausanias فيفــرق بين الحب الشهوي الجســدي، والحب الروحي السامي، وهي فكرة يتقبلها أريكسيماخوس Eryximachus الذي يفترض وجود حب صــحي، وآخر مرضــي، ليس لدى الإنسان فقط، بل لدى الحيوانات والنباتات والأشياء أيضــا، وأخيرا يتحدث سقراط Socrates الذي يرى في الحب رغبة في إدراك فضيلة والاتحــاد بها. وفي حياته ربما أمكن اعتبار بيرســي شــيلي ذلك الشــاعر الذي اختبر أنــواع الحب المختلفة، وحــاول الارتقاء إلى أكثرها سموا، وثمة أدلة على اعتباره الحب العاطفة الأساســية المبثوثة في العالم، والتي بــدت الحافز المهيمــن على ما ســواه من الحوافــز، التي تنطوي عليها إرادته. ويبقى أنه من أولئــك الذين أحبوا بصــدق، وأنه اختبر بطريقة أو بأخرى، الحب الشــهوي، والحب الصــوفي أو مــا يعادله، ســواء في علاقته مــع المرأة، أو مع الآخرين، والوجود بأكمله، وما من إشارة واحدة على أنه انحط أخلاقيــا، من الناحية الجوانيــة، ويبدو أن أداء البشر الذين يعتبرون أنفسهم أخلاقيين تمامــا، وينتقــدون بيرســي شــيلي، يبقى أقرب ما يكــون إلى أداء الخطيب والزعيم السياســي اليوناني ديموســتين (٣٢٢-٣٨٤ BC) Demosthenes الــذي أعلــن أن لــدى الأثينيين، مومســات وإمــاء للمتعة، وزوجات لرعايــة الأبناء الشرعيين، والواقع إن هذه الصــيغة أقرب إلى بنية المجتمعات الأخلاقية المحافظة، ومــا يحدث فيها من الناحية الواقعية، وحتى إذا افترض المرء أن بيرســي شيلي قد ارتقى من حب حسي، إلى آخر أخلاقي، فإلى آخر صــوفي، فإن أداءه يبقى أداءً جديراً بالتقدير، والأصح أنه بدأ أخلاقياً، وانتهى أخلاقياً في قرارة نفســه، وهو من هذه الناحية أكثر انطواء على التفوق الأخلاقــي من وليــم وردث وورث (١٨٥٠-١٧٧٠ William Wordsworth) الذي انتقــل في قصــيدته (أبرشــية تينترن) من إعلان صــحبة حسية مع الطبيعة، إلى تأثير أخلاقي، ومن ثم صــوفي، مع الانتباه إلى أن علاقته مع المرأة، اختبرت الصيغ ذاتها، وفي النهاية سيكون بالإمكان اعتبار بيرسي شيلي نموذجا أخلاقيا وإيثاريا، وقادرا على الحب الحقيقي، دون أدنى ريب.

الهوامش

١- مجموعة من المؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، بيرسي شيلي، وليم وردث وورث، أفلاطون والمأدبة، ت: محمد الجورا.

٢- د. عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، بيرسي شيلي، وليم بليك.

٣- جبران خليل جبران، المؤلفات الكاملة، الأرواح المتمردة، الأجنحة المتكسرة، دمعة وابتسامة، البدائع والطرائف.

٤- وليم شكسبير، العين بالعين، ت: زاخر غبريال، الكويت.

٥- أبو القاسم الشابي، الديوان، دار العودة، بيروت.

٦- علي أدهم، المحاورات، جياكومو ليوباردي، تراث الإنسانية.

٧- د. إبراهيم سكّر، الإنيادة، فيرجيل، تراث الإنسانية.

٨- د. يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، ريتشارد فاجنر عالم المعرفة.

٩- د. محمد الرميحي، المثقفون، بول جونسون، العربي، أيلول ١٩٨٩.

١٠- إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت.

١١- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، أبو نواس، أبو الطيب المتنبي.

١٢- رومان رولان، روسو: شهيد الطغيان، أقطاب المدرسة الرومانتيكية.

١٣- الموسوعة الفلسفية، آرثر شوبنهاور، البوذية، الرواقية، ت: سمير كرم.

١٤- تقديم: جليل العطيّة، وجوه عديدة لعاشق واحد اسمه مجنون ليلى، العربي، أكتوبر ١٩٨٥.

١٥- د. أحمد عبد الرحيم أبو زيد، عن طبيعة الأشياء، لوكريتيوس، تراث الإنسانية.

١٦- د. علي درويش، ألفرد دو موسيه، الليالي، تراث الإنسانية.

١٧- د. عادل العوّا، مقدمات الفلسفة، الحب، جامعة دمشق.

١٨- بيرسي شيلي، أوسكار وايلد، وحدة الوجود Encarta Encyclopedia

١٩- توماس لف بيكوك Literary Encyclopedia، Love and Age، Selected Poems

آفاق المعرفة

الغراب وأساطيره في الشعر العربي القديم والحديث

خالد زغريت *

ماذا لوكنا أمام صفحة بيضاء كبيرة وفيها نقطة سوداء صغيرة جداً، وقد يكون حجمها واحد بالمليار من حجم البيضاء، فإننا سننظر إلى تلك النقطة السوداء ونعيد تفسير كل الأفق الأبيض من خلالها، حتى لو كان وجودها مصادفة دون تدبير أو قصد، وسوف نحمل تلك النقطة تفسير ثنائية الوجود وسوف نصل إلى نتيجة مدهشة، وهي أن هذه النقطة السوداء هي الأصل وهي الحتمية وهي حكمة الوجود، وهذا يعني أنه صارت من خلال التفسير أكبر مليار مرة من حجم البياض، تلك قصة الغراب في

* أديب وناقد سوري

(*) العمل الفني: الفنان سعد يكن

الذاكرة الإنسانية مصادفة حمل هذا الطائر صفات لا تروق للإنسان وراح يحملها كل ما هو أسود في الحياة من الموت والدمار والمآسي، وراحت تلك الذاكرة تحيك حوله الخرافات والأساطير والقصص، وتتالت الأدبيات والأديان في تغذية تلك الصورة حتى أصبحت تحمل الوزن النوعي المضاد للحياة والأمل، وفيما يأتي سنقف عند نشأة رموز الغراب في التراث العربي:

صورة الغراب في التراث

نشأ إحساس الشعراء العرب الأوائل بمأساوية صورة الغراب من نظرة المجتمع لهذا الطائر وهي نظرة مفرقة بالكره والشؤم والتطير منه، وترجع الإرهاصات الأولى للشؤم من الغراب إلى اعتقاد العرب الأوائل بالطيرة «وهي: مراقبة الحيوان في أثناء ذبحه لمعرفة المستقبل من حركاته وهو يرجف رجفة الموت»[1]. وقد كان هذا الاعتقاد سائداً في حياة الجاهليين، وذات تأثير فعلي على شؤونهم الحياتية، ولم تكن هذه الظاهرة الخرافية وليدة الحياة العربية، بل من العقائد البدائية التي انتشرت عند الأمم المختلفة، فهي موجودة في العبرانية، ومعتقد بها لدى يهودها، ويعبرون عنها بلفظ «طير Tayyar»، الذي يطابق اللفظ العربي، وتوجد هذه العقيدة عند الإنكليز الذين يسمونها «Augury»، وهم يتطيرون كذلك من الحيوانات الميتة[2]، ولم يقتصر تطيّر العرب الجاهليين على الغراب، بل تعداه إلى طيور أخرى مثل «طيور الليل، وهي البومة، والصدى، والهامة، والضّوع، والوطواط، والخفاش، وغراب الليل». وفصلوا أحرفه وردوها إلى دلالات الشر، فقالوا: (الغين غدر وغرور وغم وغلة وغرة وغول-وهي كل مهلكة- والراء من رزأ وردع وردى- وهو الهلاك، والألف من الألم، والباء من بلوى وبؤس وبرح وبوار)[3]. وقالوا في تصنيف شؤمه: «وليس في الأرض بارح ولا نطيح ولا قعيد ولا أغضب ولا شيء، يتشاءمون به، إلا والغراب عندهم أنكد منه»[4]. فهو عندهم من عبيد الطير وأشرها؟ وأخبثها؟ وألأمها. ولشدة بغضهم له عدّوا أكل لحمه عاراً؟ وأكثروا من الأمثال فيه. ففي الشؤم منه قالوا: «أشأم من غراب». أما في الحذر والفسق؟ فقالوا: «أحذر من غراب»، «وأفسق من غراب»[5]، ودفعهم تطيرهم منه إلى قولهم «من باب التفاؤل بالأضداد إذا نعب: خيراً خيراً»[6]. وقد وافق جذره اللغوي في العربية كل ما يحزن ويخيف، مثل الغربة والتغرب والغروب [7]. واشتقوا من الغراب: الغريب، والغرابي، والغداف، والغدافي. وسمّوا الأسود منه الحاتم «لأنه يحتم

عندهم بالفراق إذا نعب[٨]، وقد كنى العرب «عنه بكنى عديدة، فقالوا له: أبو حاتم، وأبو جحادف، وأبو الجراح، وأبــو المرقال، وأبو حذر، وأبو زيدان، وأبو زاجر، وأبو الشــؤم، وأبــو غياث. وقصــوا عنــه الحكايات، من ذلــك، أنه أراد أن يقلد القطاة في مشــيها، فحاكاها لكنه لم يفلح في المشي مشيها، فلما أراد العود إلى مشــيته الأولى، أضل مشيته، إذ نســيها، فنسي المشــيتين. فلذلك سمّوه» أبا المرقال. وضربوا المثل بالغراب الأعصم، فقالوا: أعز من الغراب الأعصــم، للشــيء القليــل الوجــود. وأوردوا له قصصــاً مع الديك ومع حيوانات أخرى. ورموه بالفســق والفجــور[٩]. ويــروى أن العرب اتخذوا من أعضــاء الغــراب حرزاً ســحرياً يقيهم من الأمراض والطيرة معاً، فقالو إذا علق منقار الغراب على إنسان، حفظ من العين. أما إذا علق طحاله على إنســان، هيج الشبق. وإن دمه إذا جفف وحشــي به البواسير، أبرأها وإذا أكل مشــوياً، نفع القولنــج وإذا غمس الغراب الأســود بريشــه في الخل، وطلي به الشعر، سوّده. وإذا طلي بها إنسان مسحور، بطل عنه الســحر وإذا جفف لسان الغراب «الــزاغ»، ثم أكله إنســان عطشــان، ذهب عطشــه[١٠]. وهذا يعنــي أن العرب حاولوا درء شر الغراب بنسب السحر إليه، والغراب كائن مثير لما حملته إياه الشــعوب المختلفة من رموز، فقدســته بعضــها، حيث استمدّ العرافون الإغريق النبوءة من نعيقه، وقالوا: من يأكل قلب غراب يملــك قوى إلهية[١١].

وترد الأســاطير السامية القديمة سبب كره الغــراب إلى غدره وخيانته النبي نوحاً عليه الســلام الذي أرسله حين كانوا في السفينة، بعد الطوفان للبحث عن الأرض، فراح يأكل ما وجد من جيف «ونســي مهمته، فصــبّ عليه نوح لعنته التي بدلت ريشه وغيرت لونه إلى الأســود[١٢]. ونجد عند البابليين حكاية تقابــل هذه الأســطورة، تقول: إنــه لمّا كان أوتنا بشــتيم الخالد في البحر أرسل الغراب والحمامة والسنونو ليبحثوا عن الأرض، فلم تجدها لا الحمامة ولا الســنونو، فعادتا إلى الســفينة، بينما الغراب بقي يأكل الجيف، مما أغضــب أوتنا بشتيم، فراح يصبّ على الغراب لعناتــه في ترنيمة، تقول [١٣]: أتيت بغــراب وأطلقته، طار الغــراب بعيداً، فلما رأى المــاء قــد انحسر حام وحــط وأكل ولم يعد.

ونجد أن العــرب تقول ما هو إلا غراب نــوح[١٤]، كمــا نحظــى بنظير فكــرة هذه الترنيمة فيما يرويه صــاحب الأصنام: عن وفود علك أنهم إذا «خرجوا حجّاجاً، قدّموا أمامهم غلامين أسودين من غلمانهم، فكانا

أمام ركبهم. فيقولان[15]. نحن غرابا عكٍّ.

فتقول عكٌّ من بعدهما:

عَكٌّ إليك عانية عبادُك
اليمانية كيما نَحُجَّ الثانية

وكأن القبيلة تقدم العبدين قربانين، يعرضان بسوادهما آثام القبيلة؛ فتطهر أمام الإله بالتطهر منهما، وكانوا يصورونه مولعاً بالأخبار، ويشبهون حركاته عندما يرفع رأسه ويخفضه بهيئة المتعبد»[16]؛ مما يعني أن ترنيمة لعنة الغراب معلقة بجناحيه تحلّ ما حلّ، فلم تقو الأزمنة ولا المسافات على تخليص الغراب من اللعنة التي لبس ثوبها.



الصورة المأساوية للغراب في التراث الشعري

تمكنت الصورة المكروهة في ذهن العرب للغراب، بسبب ذاكرة ثقافية تحمّله إثماً أسطورياً انطبع به. لقد حمل الغراب في ثقافة العرب دلالات الخراب والموت والشؤم الذي يثير الهلع. واستخدمت هذه الصورة للغراب منذ القدم عند العرب، فقد كانت عادة الجاهليين في الطيرة، أنهم يشتقون من اسم الشيء الذي يعاينون ويسمعون. من ذلك قول الشنفرى[17]:

فقال غُرابٌ لا اغترابٌ منَ النَّوى
وبالبان بَيْنٌ من حَبيبٍ تُعاشِرُه

وقول الشاعر الأموي سوّار بن المضرب[18]:

تَنادى الطائِران بصرمِ سَلمى
عَلى غُصنَينِ مِن غَربٍ وَبانِ
فَكانَ البانُ أن بانَت سُلَيمى
وَبالغَربِ اغترابٌ غَيرُ دانِ

لقد اشتق الشاعران على اختلاف ثقافتهما الجاهلية والإسلامية الاغتراب من الغرب، والبينونة من البان. وذلك ليبقيا أثم الغراب في لغة الخراب والفقد اللذين يعانيان منهما، وتطالعنا صورة أخرى للغراب في الشعر الإسلامي لشاعر لص، هو السَّمهَري العُكلي (١٩)، يفصّل فيها دلالات الغراب لغوياً:

رَأيتُ غُراباً ساقِطاً فَوقَ بانَةٍ
يُنَشنِشُ أعلى ريشِهِ وَيُطايِرُه
فَقالَ غُرابٌ بِاغتِرابٍ مِنَ النَوى
وَبانٌ بِبَينٍ مِن حَبيبٍ تُحاذِرُه
فَكانَ اغتِرابٌ بالغُرابِ وَنِيّةٌ
وَبالبانِ بَينٌ بَيِّنٌ لكَ طائِرُه

وتطالعنا صورة الغراب في الشعر الجاهلي بكثرة في مشهد الفراق والأطلال والهجر والتطير والشؤم، كما تحدثنا سابقاً، وهي صورة متقاربة في معانيها تكاد تنحصر في الدلالات التي بينها في سياق دراسة صورة الغراب في الموروث الثقافي والاجتماعي للجاهليين، من ذلك قول النابغة(٢٠) في حديثه عن البوارح وهي الطيور التي يتطيّر منها الجاهليون:

أمِن آل ميّة رائحٌ أو مغتدي
عجلان ذا زادٍ وغير مُزوّدِ
زعم البوارحُ أن رحلتنا غدا
وبذاك خبّرنا الغرابُ الأسودُ

تتّرد هذه الصورة للغراب التي يقصد الشاعر منها الحديث عن التطير والفقد كثيراً في الشعر الجاهلي، ولا نكاد نلمح فوارق بينها، وثمة شعراء قدموا صورة الغراب فيما يشبه المشهد الشعري للغراب يصورون من خلاله مأساتهم، من ذلك عنترة(٢١) الذي استحضر الغراب للتعبير عن مأساته بحبّ عبلة، وأقام معه حواراً طويلاً امتد على مساحة القصيدة، يعاتبه على إصراره على فجعه، وملازمته له بالمصائب المستمرة(٢٢):

غُرابَ البَينِ ما لكَ كلَّ يومٍ
تُعانِدُني وقد أشغلتَ بالي
كأنّي قد ذبحتُ بحدِّ سيفي
فراخَكَ أو قَنَصْتُكَ بالحبالِ
بحقِّ أبيكَ داوِ جُرحَ قلبي
ورَوِّحْ نارَ سِرّي بالمقالِ

لقد تعاظم إحساس عنترة بمأساوية الغراب الذي أخلص له بالفجيعة. وأدهشته شدة مثابرته على ترويعه بالأرزاء، وكأنه ذبح فراخه، فعظم ثأره منه. تتجلى مظاهر المأساوي في هذه الأبيات بالشعور الفجائعي الذي حملته الألفاظ التي تنطوي على مدلولات الحزن والفراق والأسى(راب، بين،

ذبحت، جرح)، والصيغ الموحية بالمأساوي (غراب البين ما لكَ كلَّ يوم تُعاندُني- أشغلْتَ بالي- كأنّي قد ذبحتُ بحد سيفي فراخَكَ- بحقِّ أبيكَ داوِي جُرْحَ قلْبي- روِّحْ نارَ سِرِّي بالمقالِ) وأسهم التصوير بإظهار فوران الإحساس المأساوي وتهويله (صورة ذبح الفراخ، فنصس الغراب الذي يدفعه إلى الانتقام، معاندة الغراب، توسل الغراب لمداواة الجراح، وإطفاء نار الحزن). ولا شك في أن عنترة الذي سمي بالغراب[23] كان أكثر الناس وعياً لهذه اللعنة التي خلعت من الغراب عليه، فأدرك عمق دلالة المأساة بنفسه، فجرده من روحه المرهقة بالعبودية، ليعبّر بصدق تجربته الشخصية عن الحس المأساوي عبر لوحة تئن تفجعاً[24]:

ظَعَنَ الذينَ فِرَاقَهُمْ أتوقَعُ
وجرى بِبَيْنِهِمُ الغُرابُ الأبْقَعُ[25]
حَرِقَ الجَناحِ كأنَّ لَحْيَيْ رَأْسِه
جَلَمَانُ بالأخبارِ هَشٌّ مُولعُ[26]
فَزَجَرْتُهُ ألاَّ يُفرِخَ عُشُّهُ
أبَداً ويُصبِحَ واحداً يَتَفَجَّعُ[27]
إنَّ الذينَ نَعيتَ لي بِفِراقِهِمْ
قد أسْهَرُوا لَيْلي التَّمامَ فأوْجعوا[28]

يبدأ عنترة لوحته المأساوية ببيان صدق إحساسه الذي كان ينبئه برحيل عبلة، فقد حتم ذلك نعيب غراب ينثر ريشه الأبقع، ويشبه منقاره إذا فتحه لينعب انفراج المقص الذي يقطع مابين الأحبّة، وهو على كره منظره وقبح ما ينبئ به يبدو مسروراً بإبلاغ عنترة بالفراق. لقد توجّع عنترة منه، فدعا عليه أن تقطع ذريته، ويبقى وحيداً ليذوق مرارة الوحشة والوحدة، فهو يخبره بنعيبه فراق أحب ما لديه، فكثيراً ما سهر الليل بتمامه يتشوق إليهم. لقد جعل الشاعر الغراب خصماً لدوداً له، يمعن في تلويعه، ويسرق منه إشراق الحياة التي يطاردها في عيني عبلة، وهو لا يحل إلا في الخراب وامحاء الحياة، فيحضر؛ ليعلن اندثارها، إنه رسول الموت والحزن، يخطف من الأرواح بهجتها، وأطياف حلمها، فيهدم كل جميل وحي[29]:

بالأمْسِ كانَ بكَ الظِباءُ أوانساً
واليومَ في عَرَصاتِكِ الغِرْبانُ

إن أول ما يوجع عنترة في أطلال المحبوبة تبدل ساكنيها من ظباء إلى غربان تفرد أجنحة الموت على المكان. وإذا كانت صورة الغراب عند عنترة هي من أكثر الصور تعبيراً عن المشهد المأساوي في الجاهلي حيث خرجت عن التعبير المباشر عن التطير والشؤم، فإننا نحظ بمشهد آخر في العصر الأموي عند الشاعر قيس بن الملوح[30]، الذي

عرف بشـدة عشـقه حتى الجنون فأطلقوا عليه مجنون ليلى لشدة تيمه بليلى[31]:

ألا يا غُرابَ البينِ هَيَّجتَ لوعتي
فوَيْحَكَ خَبِّرني بمَا أنْتَ تصْرُخُ
أبالبينِ منْ ليلى؟ فإنْ كُنتَ صَادِقاً
فلا زَالَ عَظْمٌ منْ جَنَاحِكَ يُفسخُ
ولا زالَ رامٍ فيكَ فوْقَ سهمهُ
فلا أنتَ في عُشٍّ ولا أنتَ أفرخُ
ولا زلتَ عن عذبِ المياه منفّراً
ووكركَ مهدوماً وبيضُكَ يُرضخُ
فإنْ طرتَ أردتكَ الحتوفُ وإنْ تقعْ
تقيّضْ ثُعبانٌ بوجهكَ ينفخُ
وعاينتَ قبلَ الموتِ لحمكَ مشرحاً
على حرِّ جمرِ النارِ يُشوى ويُطبخُ
ولا زلتَ في شرِّ العذابِ مخلّداً
وريشكَ منتوفٌ ولحمكَ يُشدخُ

يتحسس الشاعر في صورة الغراب مطلع فجيعتـه ثقيلة باردة، فيتطـيّر من صراخه ويهرع إلى مساءلته مساءلة العارف المتيقن، لا ليستخبر منه، بل ليهرب لحظة نحو الأمل الذي يسـتنبطه من وهم الشـك، فيستهل قصـيدته بأداة اسـتفتاحية لشـدّ الانتباه، ومن ثـم، إلحاقها بأداة النـداء لبيان حال ريبته وفزعه لإدراكه بدلالة المأساة بحضور الغـراب. ثـم يوهم الشـاعر بالاسـتفهام التعجبي مكيلاً له أقسـى الدعاء، لتتفسخ أجنحته عن عظامه، وليتشـقق لحمه، وهو في دعائـه يعكس صـورته الداخلية ففراق ليلى يفسـخ أحلامه ويشقق ذاته، ويحادث الشـاعر الغراب بحسرة مريرة، مبيناً له أن حاله في عشـق ليلى هي حـال الغراب في مطاردة الصـياد له، ويرسم الشاعر صورته في تفصـيل مشهد الغراب وهو يعاني حرقة العطش وسـوء الحظ في مطاردة الناس له وأذاه وتخريب أعشاشـه، فالشاعر في هجر ليلى محروق عطشـاً ومهدم السكن والحياة والـذات، فليلى البعيدة هي مأوه وسـكناه، وهي حاله التي يعيشـها الغـراب ملاحقاً بالقتل سـواء كان محلقاً في الأفق الخالي، أو بين ثنايا الأرض، ويصـل الشاعر إلى ذروة الفجيعة، فيرسمها من خلال مشهد متخيل قائم على التمني للغراب أن يبقى متألماً حتى بعـد موته وهذا ما يخالـف منطق الحياة، فالكائن الحـي لا يحسُّ ويتـألم بعد خروج روحه منه، لكن هذا الغراب سـيبقى يتلظى ألماً حتى وإن مات وقطع جسـده، فسـيظل يحس الألم ويتوجّع بالنار تحرق أوصاله شأنه شـأن الشـاعر الذي يتخيّل لشدة لوعته أن نار فراق ليلى سـتبقى موجعة له بعد موته. ويعود الشاعر ليدعو على الغراب بأن يبقى ملعوناً بالعذاب والشـقاء مخلداً فيهما. ثمة بدعة فنية عالية يبدعها الشـاعر قيس بن

الملوح في تجسيد مشهد الغراب، فهو يبدأ في التطير منه كعادة العرب محملاً الغراب لعنة دلالته على الفراق والشؤم والخراب، ويقوم بحواره بحسرة حارة جارحة فيعاتبه ويدعو له بكل أصناف العذاب والشقاء، ويطلب منه تأمل حال الشاعر فيما يلحقه به فراق ليلى الحياة والماء والجمال وذلك من خلال أمثلة من واقع حياة الغراب، ثم يتابع الدعاء له بخلود الألم حتى بعد مماته، غير الشاعر يريد كذلك تصوير ذروة وجعه بفراق ليلى فما يدعو به للغراب من وجع إنما هو واقع حال الشاعر بفراق ليلى. وهذا يعني أن الشاعر أسرف في تمني الحرق والعذاب للغراب لمجرد إطالته عليه منبئاً بسوداوية حال الشاعر، لكن هذا الإسراف هو نقل لحال الشاعر الداخلية وأحاسيسه وقد عكسه على ما هو خارجه وهو الغراب، بمعنى أدق الغراب في أبيات قيس على ما فيه من دلالات موروثة إنما وظفه الشاعر ليعكس عليه مشهده المأساوي الداخلي من خلال تمني الشقاء الغراب وقد أبلغ الشاعر في تجسد هذا الشقاء الخالد من خلال تمنيه للغراب، وهذا يعني أن الغراب هنا هي صورة الشاعر الداخلية استحضره ليعكس إليه تجربته الشخصية، وهي تجربة تجسيد بجلاء، صورة مأساوية خرائبية، تظهر في مجمل ألفاظ الأبيات وصوره. وتدل أشعار العرب في كل عصورها التاريخية على أن صورة الغراب كانت حاضرة فيها على شكل أبيات مفردة تحمل ظلال ثقافتهم الأسطورية، وهي محصورة في دلالات الفراق والشؤم والخراب وكأن بالغراب تحول رمزاً للتعبير عن هذه الدلالة، وباستثناء نصي عنترة وقيس فلا نعثر على لوحة تجسد مشهد الغراب، والملاحظ في هذا السياق أن هذه اللوحات أبدعها شاعران لهم خصوصيتهم المفردة في تاريخ الشعر العربي وهو العشق المدمر، فقد جرد عنترة ذاته سيفاً يتغنى بنهل دماء الأعداء ليظهر لامعاً في عيني عبلة التي تأنف سواده فمزج بين حبه لها ولحريته التي يجدها فيها كون الوصول إليها تعني الحرية فقد كانت العبودية هي الحاجز بينهما، فأمضى عنترة عمره يتغنى بحلم حبّ عبلة ورضائها تاركاً على خدّ الرمال العربية ذاته دمعة حرى ترسم أحرف بطولة تنز دماً سطر تاريخ حياة العاشق الفارس، وكذلك شأن قيس الذي عشق ليلى عقله فتحول إلى مجنون هائم على هامش الحياة لا يدل عليه إلا جرس قوافي حبه لليلى تسطرها الآفاق حسرة يرد الفضاء صداها مبهماً، لقد تفرد هذان العاشقان في تاريخ الشعر

العربي في رسم صورة مشهدية للغراب تتخطى ذكره الرمزي في شعر العرب، ولو تقصينا كل عصور الشعر العربي لما خرجت صورة الغراب عن الذكر العارض للإشارة لمزية الخراب والفراق.

الغراب في الشعر المعاصر

حضرت صورة الغراب في الشعر المعاصر بقوة ملفتة، فيندر أن يخلو ديوان شاعر من صورة الغراب، لكن هذه الصورة بقيت تدور في فلك التراث فهي تحضر لتقر برمزيته للخراب والفراق، ونجد استخداماً شعرياً جاهلياً لصورة الغراب عن المعاصرين من مثل مخاطبته بالخطاب نفسه الذي خاطبه الجاهليون «ويحك ياغراب البين»[٣٢] مثل فعل خليل خوري[٣٣]:

فَوَيحَكَ يا غُرابُ البَيْنُ ماذا
وَراءَكَ أيُّ شَيءٍ قَد عَراكا

والغراب كما هو عند الجاهليين ينعق للخراب كما يقول أحمد شوقي[٣٤]:

يَبنونَ لِلدُنيا كَما تَبني لَهُم
خِرَباً غُرابُ البَينِ فيها يَنعَقُ

وهي الصورة ذاتها التي ينحتها معروف الرصافي[٣٥]:

إذ حلّ فيها غرابٌ كان يُوحِشُني
وكان تَنعا به بالبين يؤذيني

لقد ظلت صورة الغرب عند المعاصرين حبيسة ثقافتها الأسطورية، ونمطية بنيتها الجاهلية، فاستعصت في ماضيها وتحنطت في تاريخيتها، لكننا نجد في العصر الحديث قصيدة لإيليا أبو ماضي[٣٦] يتيمة في موضوعها في تاريخ الشعر العربي يعرض فيه الغراب شاكياً متألماً من تجهّم الناس منه ومن صوته، يحاول الشاعر من خلالها يقدم فكرة منطقية في إنصاف هذا الطائر الذي رجمه الناس والشعراء، فصوته المكروه هو قدره، ويقدم الشاعر من خلال دفاعه عن الغراب فلسفة تطفو الحكم المنطقية على مائها الملتج «الغراب والبلبل[٣٧]»:

قال الغراب وقد رأى كلف الورى
وهيامهم بالبلبل الصدّاح
لم تهيم بي المسامع مثله
ما الفرق بين جناحه وجناحي؟
إني أشدّ قوى وأمضى مخلبا
فعلام نام النّاس عن تمداحي؟
أمفرق الأحباب عن أحبابهم
ومكدر اللذّات والأفراح
كم في السّوائل من شبيه للطّلا
فعلامَ ليس لها مقام الرّاح؟
ليس الخطوط من الجسوم وشكلها
السرّكل السرّ في الأرواح
والصّوت من نعم السّما ولم تكن
ترضى السّما إلاّ عن الصدّاح

حَكَم القضاء فإن نقمت على القضا

فاضرب بعنقك مدية الجراح

يسعى إيليا أبو ماضي من خلال هذه القصيدة إلى بناء رؤية فلسفية من خلال الشعر، تقوم على فهم المصادفة في الحياة وتوزيع الحظوظ وفق مفهوم عقيدة الجبرية التي تؤدي إلى تسويغ الإنسان لواقعه بصفته كائن مسّر ومجبر على ممارسة دور رسم له مستسقياً براهينه من فكرة كره الغراب لدى الناس وتفضيل البلبل عليه على أن ملكة جمال الصوت لم تكن من فعله أو بإرادته. وباستثناء هذه الفكرة الفلسفية التي استعار لها إيليا أبو ماضي الغراب بصفته مثالاً حياً لفلسفته لا نعثر على نصوص شعرية تتمايز في توظيف الغراب شعرياً، وبقيت المشكلة نفسها التي عانت منها هذه الصورة عند شعراء الحداثة الذين ادعوا الانقطاع عن التراث في صورة من صور نتاجها، فبقيت صورة الغراب في شعرهم محصنة بنمطها الفكري والفني التراثي، فهاهي نازك الملائكة[38] أحد أبرز مبدعي الحداثة الشعرية تستحضر الغراب في تصويرها فجائع الحرب[39]:

انظري الآن هل ترين سوى آثار دنيا بالأمس كانت جنايا

ليس من سحرها سوى سود أحجار تثير

الدموع والأشجانا

أين نعماك يا بقايا القصور البيض أين الأزهار والأطيار؟

هجرتك الطيور غير غراب وجفاك الأريج والاخضرار

أين أهلوك؟ حدّثيني ماذا يا ركام الأنقاض كان المصير؟

ترسم الشاعر بهذا المقطع مشهداً خرائبياً للعالم بين فكي الحرب، وقد خلت الحياة من كل مظاهرها، وهجرتها الأزهار، والأطيار ولم يبق إلا الغراب رمز الخراب والفناء، وهو استدعاء لا يخرج عن نمطيته في الأفق العام للرمز إلا بطريقة أداء تصوير المشهد، ويكاد أن يفعل الشيء نفسه أدونيس الذي يعدّ أشد رواد الحداثة قسوة في التأي عن التقليد، فهو في قصيدته «ريشة الغراب»[40]:

في سَرَطان الصّمت في الحصارْ

أكتب أشعاري على التراب بريشة الغراب،

أعرف، لا ضوءَ على جفوني

لا شيءَ، إلا حكمة الغُبارْ.

يرسم أدونيس في هذا المقطع صورة نفسية ومادية لواقعه الشخصي الذي يراها متلاشياً في المأساة، حيث الصمت والحصار يخيمان على الواقع المتردي وهو الوحيد كما يعبّر الذي يدرك أطياف هذا الاضمحلال

فيجاهد في كتابة شعره الذي يرى فيه جرس إحياء موتى الصمت وهو يقوم بهذا الفعل الإحيائي على الرغم من يقينه بأنه لا يملك تحصين أمله فهو غارق في بحر ظلمات الواقع وحكمة الغبار، وللتعبير عن يأسه يوظف أدونيس في هذا المقتطع ريشة الغراب التي لا تشبت للإيحاء بإرث الفجيعة الذي يملأ جرس شعره فهو في عضال الصمت يكتب شعره المضيء بالسواد ليغني بكاءه. وتتعاقب صورة الغراب بتعاقب الأجيال موقوفة على استدعائها للتعبير عن الخراب، ويبرز في هذا السياق نص حديث [٤١] للشاعر محمود درويش، ويخيّل للباحث بداية أنه سيحظى بنص له تفرده لأسباب متعددة، ترجع، أولاً أنه نصوص يتخذ من الغراب محوراً له وبه يُعنون، وثانياً يرجع فيما يرجع إليه هو خصوصية شعرية محمود درويش التي تعد دائماً محدّثة مغايرة وموهبة، وثالثاً أن النص يعود زمنياً إلى مرحلة حديثة لها خصوصياتها البيئية والفنية والثقافية، ورابعاً أن نصاً شعرياً حديثاً هو قصيدة الغراب «لإدغار آلان بو» ذاع صيته إبداعيا فعدّ أجمل قصائد القرن العشرين [٤٢] لا بد أن يفرض ظلاله على نص دوريش خصوصياً لأنه أفرده للغراب على غير ما فعله أدونيس ونازك. يقول محمود درويش في مطلع قصيدته، حبر الغراب [٤٣]:

لكَ خَلوةٌ في وحشة الغروب، يا جَرَسَ الغروب الداكنَ الأصوات! ماذا يطلبون الآن منكَ؟ بحثتَ في بُستان آدم، كي يواري قاتل ضَجرٌ أخاهُ، وانغلقت على سوادكَ عندما انفتَحَ القتيلُ على مَدَاهُ، وانصرفتَ إلى شؤونكَ مثلما انصرف الغيابُ إلى مشاغله الكثيرة. فلتكن يَقظاً. قيامتُنا سَتَرْجأُ يا غرابُ! لا ليلَ يكفينا لنحلُمَ مرّتين. هناك بابٌ واحدٌ لسمائنا. من أين تأتينا النهايةُ؟ نحن أحفادُ البداية. لا نرى غير البداية، فاتّخذ بمهبّ ليلك كاهناً يَعِظُ الفراغ بما يخلقهُ الفراغُ الآدميُّ من الصدى الأبديّ حولكَ..

يحاول محمود من البداية الإشارة إلى البعدين التاريخي والديني للغراب اللذين يريد توظيفهما في قصيدته، فيعنون قصيدته بحبر الغراب ليربط الغراب بتاريخه من خلال دلالة الحبر على التأريخ، فهو يمهّد لنصه بعتبة رمزية توحي بتاريخ القتل الإنساني الذي سطّره في فجر الوجود ابن آدم كما روت الكتب السماوية، وهو يريد من هذا الربط شحن نصه بتأريخ الفجيعة الإنسانية، ويقرر أن الإنسان الفلسطيني هو تاريخ جديد ومستمر للفجيعة الإنسانية، ويبدأ محمود درويش نصه برسم ملامح

الوحشة التي تستدعيها الصورة التراثية للغراب، فيراه يحضر بخلوته في وحشة الخروب مع الغروب الذي يحوّل ظلمته إلى دكنة في الصوت على سبيل تراسل الحواس، وذلك لأن محمود درويش يدرك تماماً خشيته من فضح أصول نصه التراثية أو في مطلع قصيدة آلان بو التي تبدأ برسم مناخ الوحشة والظلمة في بناء طقس الخراب الذي يستدعيه الغراب فيلجأ إلى فنيات لغوية وصورية لتشكيل مسافة أمان بين نصه ونص بو الذي يبدأ صراحة بتصوير مشهد الوحشة والغروب ويربط الغراب بالمعتقد الأسطوري والديني يقول بو في مطلع قصيدته[44]، في **ليلة مقفرة عند منتصف الليل، حيث كنت أتأمل وأفكر، حائراً، متعباً وضجراً مررت بعديد من المعتقدات القديمة الغريبة - التي غطاها النسيان.**

ونلحظ هذا البناء المناخي والأسطوري لصورة الغراب في نص درويش واضح الأصل الفني والفكري، فالشاعر يدرك أثر الأصل الشعري لغرابه في غراب بو فيسعى إلى التمويه والمراوغة الفنية لطمس ذلك الأثر، فيبحث عن رموز تاريخية تخص قضيته، فيصور الغراب معهوداً بالخروب وهي شجرة ليست ذات أصول عربية ولم تعهد في التراث العربي بصفتها من الأشجار التي لحظها العرب في حياتهم فلم تذكر في الشعر العربي القديم سوى عند ابن الرومي[45]، ويذكره النابغة الذبياني وعمرو بن كلثوم والأخطل في شعرهم باسم الينبوت[46]، لكن ثمة ربط ذكي ينبشه محمود درويش له علاقاته باليهود والفلسطينيين، وهو حديث النبي سليمان عن الخروب الذي يرويه صاحب اللسان [47] في حديث سُليمان، على نبينا وعليه الصلاة والسلام، أنه كان ينْبُتُ في مُصَلاه كل يوم، شجرةٌ، فيسألها: ما أنتِ؟ فتقول: أنا شجرةُ كذا، أَنْبُتُ في أرض كذا، أنا دواء من داء كذا، فيأمر بها فتقطع، ثم تصر، ويُكتب على الصرة اسمها ودواؤها، حتى كـان في آخر ذلك نبتت الينبوته، فقال لها: ما أنتِ؟ فقالت: أنا الخروبه وسكتت؛ فقال سليمان، عليه السلام، الآن أعلم أن الله قد أذن في خراب هذا المسجد، وذهاب هذا الملك، فلم يلبث أن مات، فمحمود درويش يستحضر معنى خرابياً آخر مبثوث في التراث وهو خراب ملك سليمان الذي يرمز له الخروب ليربطه بالغراب رمز الخراب، فمحمود درويش ينطلق بعد رسم المشهد التمهيد للغراب إلى إقرار البعد الأسطوري والديني للغراب، ويفترق عن بو في زجّ النص بالمأساة الفلسطينية أي بالركن الموضوعي الذي نأى عنه بو حيث حصر

الغراب بالحديث عن خرابه الذاتي وقتاه العاطفي الشخصي، ويستطرد درويش بعد أن ظن أنه ترك المسافة الفاصلة عن نص بو ليربط دم الفلسطيني بدم هابيل بداية الموت البشري، فهو من أحفاد بداية القتل:

أنت متهم بما فينا، هذا أول الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد عن دار قابيل الجديدة مثلما ابتعد السراب عن حبر ريشك يا غراب.

أأنت إذاً؟ فماذا يطلبون الآن منّا بعدما سرقوا كلامي من كلامك، ثم ناموا في منامي واقفينْ

على الرماح. ولم أكن شبحاً لكي يمشوا خُطايَ على خُطايَ. فكن أخي الثاني،

أنا هابيلُ، يُرجِعني الترابُ

إليك خرّوباً لتجلس فوق غصني يا غرابُ

ينهي محمود درويش قصيدته باستسلام مهيب للموت معلناً أنه هابيل أول ضحية بشرية في تاريخ الوجود الإنساني وهذا يعني أن الشاعر حدد بجلاء انتماء غرابه إلى رمز الجريمة الإنسانية الأولى فيخلص الغراب من دلالاته الفردية على الخراب الذاتي الذي اقتصر عليه العشاق في بكائهم فراق معشوقاتهم فخرب الكون بغيابهن، بينما يجعل محمود درويش الخراب موضوعياً يخص الإنسان الفلسطيني، وبذلك يحوّل محمود درويش صورة الغراب إلى شاهد على الجريمة الصهيونية، وينزاح برمز الغراب إلى صميم دلالته الأولى على تاريخ الجريمة الإنسانية، وهذا الانزياح في صورة الغراب لا يأخذ قيمته في التجديد والابتكار لأنه أصله الرمزي والدلالي في الكتب السماوية، إنما يعيد للرمز بعده الواقعي بعد أن كاد أن يقصره الشعراء على بعد ذاتي انفعالي هو ألصق بالبعد الرومانسي الذي لم يعرفه شعراء العرب القدامى بصفتها مدرسة فنية، على أن خاتمة قصيدة محمود درويش لا تتخلص من علاقتها بخاتمة قصيدة بو الرومانسية، فمحمود درويش ينهي قصيدته بإقرار موته واستسلامه لجلوس الغراب على غصن روحه مستعيداً ربطه بالخروب وهابيل، كذلك يفعل بو بغرابه فهو يجلسه على تمثال بلاس ليبقى له بعده التاريخي الأسطوري ويجعله يفرد جناحيه على روحه:

والغراب دون أن يرفَّ له جناحٌ، لا زال جالساً، ولا زال جالساً، على تمثال بالاس الشاحب المنحوت فوق باب مخدعي، وعيناه فيهما نظراتُ شيطان يحلم، وضوءُ المصباح فوقهُ يرمي على الأرض ظله؛ وروحي، عن ذلك الظل الذي يستلقي باسترخاء فوق أرضي.

وهذا ما لمحنا في خاتمة قصيدة

الــذي أحضر للغــراب الخروب وأجلســه على غصــن روحه معلناً أنه هابيل. ويظهر الالتقاء بين النصين في جملة الألفاظ التي استخدمها كلا الشاعرين على الرغم من أن نص بو مترجماً، «الغــراب، هابيل، خروباً، بالاس، جالساً، تجلس، حلم، منامي، أرضي التراب» وتراكيــب ذات معنى واحد «وعيناه فيهما نظراتُ شــيطان يحلم، ولم أكن شبحاً لكي يمشوا خُطايَ على خُطاي، يرمي على الأرض ظلَّهُ؛ وروحي، يستلقي باسترخاءٍ فوقَ أرضي، لتجلس فوق غصني يا غرابُ». ثمة ظهور بين لأثر أصــل قصيدة بو في قصيدة درويش لكــن درويش المعــروف ببراعته في تمويه أصول شعره يجعل هذا الظهور شبحياً غير أنه لا يُضل.

خاتمة:

يبدو من استقصــاء صورة الغراب عند شعراء العرب القدامى والمعاصرين، أن لعنة الغرب تحولت مــع التاريــخ إلى رمز ثابت يحاوره الشعراء في تجليات انكساراتهم، ووجع فقدهم وشــعورهم بالتلاشي والاضمحلال الوجودي فيســتحضرون الغراب ليعبر عن مأساتهم الوجدانية وخراب روحهم ليحملوه أثم يأسهم وفجيعتهم، ولا يجرؤون فيضيفون على لعنتــه الرمزية لعنــات حياتهم ليبقى حامل أثم الموت والفراق والشــؤم والخراب كما هو عند شــعراء الجاهليين والعشــاق الخائبين منهم، أو هو شاهد تاريخ الجريمة الإنســانية الأولى كمــا هــو عنــد محمود درويش وهي صورة لا تفارق شقيقته الأولى لأنها تبقيه رمز المــوت والخراب والفجيعة والشؤم، وبذلك أبقى شعراء العربية الأوائل والأواخر على لعنــة الغراب وخلودها رمزاً أبديــاً لكنه رمز ليس ملهماً فالشــعراء كما رأينا يحاورن قصصــه وصــورته التاريخية ويحملوه أحاسيســهم من دون أن يقووا على بعث شعرية جديدة تخرج عن معطف قصة الغراب المنجزة أسطورياً وثقافياً، ويبدو أن الغــراب ترك لعنته على القصــائد فخرب فيها القدرة على التجديد والإبداع ولم يمنح الشعراء مهما تمحلوا صورته ملكة إبداعية تتخطى صورته المنجزة.

المصادر والمراجع

١- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، الجزء الثالث ١٩٨٠م، ص ٨٣٦- ٨٤٠.

٢- نفسه.

٣- صورة الغراب في التراث العربي، بقلم، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، مجلة الحرس الوطني، عدد

٣٠١، ٢٠٠٧/٥/١م.

٤- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ج ٢، ص ٢٣٦.

٥- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)، ص ١٧٩.

٦- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٦، ص ١٧٩.

٧- لسان العرب، د.ت، مادة غرب.

٨- انظر: قاموس الألوان عند العرب، د. عبد الحميد إبراهيم، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨١، ص ٤٠ و٤١.

٩- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، مرجع سابق، ٨٣٨.

١٠- نفسه، ص ٨٤٠.

١١- انظر: الفولكلور في العهد القديم، جيمس فريزر، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ج، ص ٦٨٥.

١٢- الفلكلور ماهو، دراسات في التراث الشعبي، فوزي العنتيل، ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٧، ص ١١٣.

١٣- قراءة في ملحمة جلجامش، فراس السواح، ط١، دار العربي، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢١٤و ٢١٥.

١٤- الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. أحمد النعيمي، ط١، دار سيناء، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٠٢.

١٥- كتاب الأصنام، أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق أحمد زكي، طبقاً للنسخة الوحيدة المحفوظة «بالخزانة الزكية»، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٢٤، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ١٩٦٥ ص ٧.

١٦- موسوعة أساطير العرب، د. محمد عجينة، ط١، دار الفارابي، بيروت، د.ت، ج١، ص ٣٢٧.

١٧- الشنفرى، ؟ - ٧٠ق.هـ / ؟ - ٥٥٤م، عمرو بن مالك الأزدي، من قحطان. شاعر جاهلي، يماني، من فحول الطبقة الثانية وكان من فتاك العرب وعدائيهم، وهو أحد الخلعاء الذين تبرأت منهم عشائرهم.

١٨- سوار بن المضرب، ؟ - ؟ هـ/ ؟ - ؟ م، سوار بن المضرب السعدي، سعد بني تميم، وقيل سعد بني كلاب. شاعر إسلامي ذكر المبرد أنه هرب من الحجاج. سمي بالمضرب لأنه شبب بامرأة فحلف أخوها ليضربنه بالسيف مئة ضربة، فضربه فغشي عليه، فسمي مضرب لذلك. انظر: الأعلام، مجلد ٥، ص ١٤١.

١٩- السمهري العُكلي، ؟ - ؟هـ / ؟ - ؟م، السمهري بن بشر بن أويس بن مالك بن الحارث بن أمين العكلي، شاعر لص كانت له غارات على القوافل، وقبض عليه وسجن أكثر من مرة وانتهى أمره بالقتل، له شعر في أشعار اللصوص وأخبارهم. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، عفيف عبد الرحمن، دار المناهل، بيروت، ١٩٩٦، ص ١١٩.

٢٠- النابغة الذبياني، ؟- ١٨ ق.هـ / ؟ - ٦٠٥م، هو زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني الغطفاني المضري، أبو أمامة. شاعر جاهلي من الطبقة الأولى، تروى هذه الأبيات في حادثة فحواها: «أن النابغة الذبياني

حين دخل إلى المدينة، «فقالوا له: قد أقويت في شعرك، وأفهموه فلم يفهم، حتى جاؤوه بقينة فجعلت تغنيه: «أمن آل ميّة»، وتبيِّنُ الياء في «مزود» و«مغتدي». «ثم غنت البيت الآخر فبينت الضمة في قوله: «الأسودُ» بعد الدال، ففطن لذلك، فغيره، وقال: «وبذاك تنعابُ الغراب الأسود» انظر: (الموشح، للمزرباني، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٥٢).

٢١-عنترة بن شداد، ؟ - ٢٢ق.هـ/؟ - ٦٠١م، عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العبسي، أشهر فرسان العرب في الجاهلية ومن شعراء الطبقة الأولى. من أهل نجد. أمه حبشية اسمها زبيبة، سرى إليه السواد منها. كان مغرماً بابنة عمه عبلة فقل أن تخلو له قصيدة من ذكرها. وقتله الأسد الرهيص أو جبار بن عمرو الطائي. انظر: الأعلام، مجلد ٥، ١٥٩.

٢٢-ديوان عنترة بن شداد، تحقيق بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، ط١، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، وحلب، سورية، ١٩٩٢، ص ٢٣٧و ٢٣٨.

٢٣-«فقد سموهم الأغربة تشبيهاً لهم بذلك الطائر البغيض المشؤوم في لونه الأسود، ونسبوهم في أكثر الحالات إلى أمهاتهم»، ٢٣، انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، ط٤، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١١.

٢٤-ديوان عنترة، ص٦٥.

٢٥-ظعن: رحل. أتوقع: أحس. بينهم: فراقهم. الأبقع: الذي خالط سواده بياض.

٢٦-حرق الجناح: متناثر الريش. اللحيان: جانبا الوجه. جلمان: مقرضان. هش: مسرور. مولع: مهتم.

٢٧-زجرته: لمته. يفرخ: ينسل: يتفجع. يتألم.

٢٨-نعيت: أخبرت. التمام: الكامل.

٢٩-ديوان عنترة، ص ٢٩٦.

٣٠-مجنون ليلى، ؟ - ٦٨هـ/؟ - ٦٨٧م، قيس بن الملوح بن مزاحم العامري، شاعر غزل، من المتيمين، من أهل نجد. لم يكن مجنوناً وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلى بنت سعد التي نشأ معها إلى أن كبرت وحجبها أبوها فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش، وجد ملقى بين أحجار وهو ميت فحمل إلى أهله. انظر: الأعلام، مجلد ٥، ص ٣٤٦.

٣١-ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى، تحقيق يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٦٨.

٣٢-هو خليل بن جبرائيل بن يوحنا ابن ميخائيل. ١٢٥٢- ١٣٢٥هـ/ ١٨٣٦-١٩٠٧م، شاعر، كاتب وأديب ولد في الشويفات بلبنان وتعلم في بيروت وأنشأ بها جريدة (حديقة الأخبار) سنة ١٨٥٨م، ثم جعل مديراً للجريدة الرسمية ومطبعتها في سورية، فمديراً للأمور الأجنبية فيها. توفي في بيروت. وله ديوان. انظر: الأعلام، مجلد٢، ص ٥٦٩.

٣٣-ديوان خليل خوري، دار القلم، بيروت، ١٩٦٨، ص ٢٤٥.

٣٤-هـو: أحمـد بـن علي بن أحمد شوقـي. ١٢٨٥ - ١٣٥١ هـ / ١٨٦٨ - ١٩٣٢م أشهر شعـراء العصر الأخير، يلقـب بأمـير الشعـراء، مولده ووفاته بالقاهـرة، كتب عن نفسه، (سمعـت أبي يردّ أصلنـا إلى الأكراد فالعـرب) نشـأ في ظـل البيت المالك بمصر، وتعلم في بعض المدارس الحكومية، كتب في موضوعات الشعر المختلفة، وكتب القصص الشعري التمثيلي بالعربية. انظر: الأعلام، مجلد ١، ص ١٨٩.

٣٥-هـو: معـروف بـن عبد الغني البغـدادي الرصـافي. ١٢٩٤ - ١٣٦٤ هـ / ١٨٧٧ - ١٩٤٥ م، شاعر العراق في عصره، مـن أعضاء المجمـع العلمي العربي (بدمشق)، ولـد ببغداد، اشتغـل بالتعليم، ورحل بعد الدستور إلى الأستانة، فعين معلماً للعربية في المدرسة الملكية، وانتقل بعد الحرب العالمية الأولى إلى دمشـق سنـة (١٩١٨)، ورحل إلى القدس وعـين مدرساً للأدب العربي في دار المعلمـين بالقدس، وأصدر جريـدة الأمـل يومية سنـة (١٩٢٣) فعاشت أقل من ثلاثة أشهر، وانتخـب في مجلس النواب في بغداد، وزار مصـر سنـة (١٩٣٦)، ثم قامت ثـورة رشيد عالي الكيلاني ببغداد فكان مـن خطبائها وتوفي ببيته في الأعظميـة ببغـداد. له كتب منها (ديـوان الرصافي) (دفع الهجنة) (محاضـرات في الأدب العربي) وغيرها الكثير. انظر: الأعلام، مجلد ٢، ص ٣٨.

٣٦-شاعـر لبنـاني (١٨٨٩- ١٩٥٧)، سافر إلى مصر منذ طفولته، نشر عام ١٩١١ ديوانه الأول تذكار الماضي، وفي ١٩١٢ هاجر إلى الولايات المتحدة حيث بدأ العمل في التجارة، ثم في عام ١٩١٦ ميلادي استقـر في نيويـورك ليتفـرغ للعمل الأدبي، وصار عضواً في الرابطـة القلمية، نشر وهو في الولايات المتحدة كل من ديوان (الجداول) وديوان (الخمائل).

٣٧-ديوان إيليا أبو ماضي، تقديم جبران خليل جبران، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٣٧.

٣٨-شاعرة عراقية (١٩٢٣- ٢٠٠٧)، تعد رائدة الشعر الحديث، فقد نشرت قصيدتها الكوليرا ١٩٤٧، يعتبرها النقـاد أول باكورة الحداثـة الشعرية، من دواوينها، عاشقة الليل، شظايا ورماد، وهي أكاديمية وناقدة أثرت الحداثة بدراسات مهمة ولا سيما كتابها قضايا الشعر العربي المعاصر.

٣٩-ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ج١، ص ١٦٥.

٤٠-الآثار الكاملة، أدونيس، دار العودة، ط ١، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٩١.

٤١-صدر هذا النص مطبوعاً عام ١٩٩٥.

٤٢-هـو واحـد من نخبة الشعراء الذين أنجبهم الجنس البشري طوال تاريخه «ولد الشاعر إدغار آلان بو سنة ١٨٠٩، في مدينة بوسطن، وتوفي سنة ١٨٤٩، وقصيدة الغراب تعدّ واحدة من عيون القصائد التي كتبـت باللغـة الإنجليزية طوال تاريخها، انظر: إدغار آلان بو، يوسف سامي اليوسف، جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٩٢٧ تاريخ ٢٠٠٤/١٠/٩.

٤٣-لـماذا تركت الحصـان وحيداً، محمـود درويش، منشورات رياض الريس للكتب والنشـر، بيروت، لبنان،

١٩٩٥، ص ٥٥.

٤٤-الغراب، أدغار آلان بو، ترجمة، إنعام الهاشمي، جريدة المثقف، السنة الثانية، العدد٥٣٣، الأربعاء، ٢٠٠٧/١١/٢٨.

٤٥-يقول ابن الرومي وهو شاعر من العصر العباسي اسمه «علي ابن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومي ٢٢١- ٢٨٣ هـ / ٨٣٦- ٨٩٦م»:

فكأنك الينبوتُ في إبدائه
شوكاً يذودُ به عن الخرّوبِ
وهُمومي مُحَدِّثاتي وبُنْتَا
نيَ شوكٌ ثمارُهُ الخَرُّوبُ

٤٦-يقول النابغة وهو شاعر جاهلي النابغة الذبياني اسمه «زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني الغطفاني المضري، ؟ - ١٨ ق. هـ/ ؟ - ٦٠٥م.» يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُترَعٍ لحبٍ فيهِ رِكامٌ مِنَ اليَنبوتِ والخَضَدِ «ويقول عمرو ابن كلثوم وهو شاعر جاهلي اسمه عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب، أبو الأسود، من بني تغلب، ؟ - ٣٩ق. هـ/ ؟ - ٥٨٤م» : «تمشي بعدلين من لوْمٍ وَمَنقصَةٍ مَشيَ المُقيَّدِ في اليَنبوتِ وَالحاجِ «ويقول الأخطل: وهو شاعر أموي اسمه غياث بن غوث بن الصلت بن طارقة بن عمرو، أبو مالك، من بني تغلب، ١٩ - ٩٠ هـ / ٦٤٠- ٧٠٨م»

«تظلُّ فيهِ بَناتُ الماءِ أنجيَةً
وَفي جَوانبِهِ الينبوتُ وَالحَضَدُ»

٤٧-لسان العرب، مادة خرب.

الحس الوجداني والقومي في قصائد بشارة الخوري

وهدان وهدان *

هي ليست قصيدة لشاعر وإنما هي القصيدة / الشاعر. ذلك أن شاعرنا انعكست في قصائده روحه الشاعرة بشكل مكثف، وقد كان التكثيف سمة لقصائده فجاءت قصاراً. ولعل القارئ لديوانيه كثيراً ما يشعر بأنه يتذوق نغماً واحداً بتنويعات متعددة، ولا غرو في ذلك فإن الخصائص الفنية لشعر بشارة الخوري أو الأخطل الصغير، جعلت من شعره قصيدة واحدة - وربما كانت هذه سمة من سمات كبار الشعراء ومنهم شاعرنا -حيث تتعكس ملامح فنية- بعينها- وتقتحم بإلحاح مراحل تجاربهم الإبداعية.

* ناقد سوري.

(*) العمل الفني: الفنان أحمد الياس.

وقد نمت قصائد شاعرنا عن هذه السمة حيث الشاعرية الفياضة والحس بمعاني الحب والجمال، وهي الأقانيم الثلاثة التي تشكل عالمه الشعري الخصيب ولنتركه يقدم لنا نفسه من خلالها:

روح كما انحطم الغدير على الصفا
شعباً مشعبة إلى أرواح
(للحب) أكثرها؛ وبعض كثيرها
لرقى (الجمال) وبعضها للراح

....

أنا في شمال (الحب) قلب خافق
وعلى يمين (الحق) طير شاد
غنيت للشرق الجريح وفي يدي
ما في سماء الشرق من أمجاد
فمزجت دمعته الحنون بدمعتي
ونقشت مثل جراحه بفؤادي

وشاعرنا بشارة الخوري فرض علينا بتلك العذوبة والغنائية أن نخوض في ملامح شعره الفنية قبل أن نتعرض لسيرة حياته وتقديم ترجمة لها. ذلك أن خصائص هذا الشعر، التي منها عذوبة اللفظ ورقته، وسمو المعنى وجمال التعبير عنه في يسر؛ وموسيقية العبارة الشعرية؛ وإيقاع قصائده وانتقاؤه لبحورها؛ وقصرها واحتواؤها على موقف أو خيط درامي جعلتها تتسرب في رقة متناهية إلى الوجدان، ولعل ذلك ما حدا بكبار المطربين إلى تلحينها والشدو بها، ولعل الأخطل الصغير هو أكثر الشعراء - بعد شوقي- من حيث عدد القصائد المغناة، فمن قصائده التي نالت حظاً وفيراً: «عش أنت» و«أضنيتني بالهجر» و«سائلي العليا عنا والزمانا» لفريد الأطرش، و «واسقنيها بأبي أنت وأمي» لأسمهان؛ أما عبد الوهاب فقد أبدع تلحين وغناء قصائده: «الهوى والشباب» و«الصبا والجمال» و«جفنه علم الغزل» فضلاً عن تلحينه لـ«يا ورد مين يشتريك» وهي تجربة فريدة ورائدة للشاعر مزج فيها بين «الفصحى» و«العامية» بيسر وجمال، حيث صاغ كثيراً من المعاني والصور التقليدية في الشعر العربي بلهجة عامية، وقد غلبته بعض المعاني فأتت صياغته عربية خالصة في أبيات عذبة داخل البناء «العامي» للأغنية مثل:

صفرم (السقم)
(أم) من فرقة الأحباب

أو قوله:

يا ورد (ليه) الخجل
فيك يحلو الغزل

. . . .

الصبا والجمال ملك يديك
أي تاج أعز من تاجيك

نصب الحسن عرشه فسألنا
من تراها له.. فدل عليك
فاسكبي روحك الحنون عليه
كانسكاب السماء في عينيك

✿ ✿ ✿

كلما نافس الصبا بجمال
عبقري السنا نماه إليك
ما تغنى الهزار إلا ليلقي
زفرات الغرام في أذنيك
سكر الروض سكرة صرعته
عند مجرى العبير في نهديك
قتل الورد نفسه حسداً منك
وألقى دماه في وجنتيك
ولفراشات ملت الزهر لما
حدثتها الأنسام عن شفتيك

ها هي قصيدة من قصائد الأخطل الصغير نقرؤها على أنها (غزلية)، والقصيدة كما نراها (قصيدة الطبيعة) تتسع لتشمل مرائيها التي تتنوع حتى تتكثف في (الروضة/ المرأة)، وإذا كان شاعرنا العربي الجاهلي الأعشى يعقد مقارنة عاجلة بين المرأة والروضة في معلقته الشهيرة حيث يقول:

ماروضة من رياض الحزن معشبة
خضراء جاد عليها مسبل هطل
يضاحك الشمس منها كوكب شرق
مؤزر بعميم النبت متكهل
يوماً بأطيب منها نشر رائحة
ولا بأحسن منها إذ دنا الأصل

فإن هذا الشعر لا يتجاوز (المقارنة) ودائرة المفاضلة في الرائحة والحسن، ولكن الأخطل الصغير في مهارة وحذق يصهر الفوارق ويذيبها ليصبح المنصران واحداً وليكون المرأة المثال. إنها احتفالية المرأة/ الطبيعة يستدعي له الشاعر من الألفاظ والصور ما يرقى بها عن تقليدية المعنى أو تناوله، ليأتي على مستوى العرس الكوني البهيج، ولنستعرض تلك الألفاظ ودلالاتها: (..الصبا، والجمال، وعرس الحسن؛ والتاج، والسماء التي تنسكب في عيني المرأة؛ والهزار، وهي لفظة من الأبجدية الشامية -على حد تعبير نزار قباني- يندر بل يستحيل وجود هذا اللفظ علماً على طائر في غير الشعر اللبناني أو غلاة القرويين -ثم الروض، ويستدعي ذلك تلك الاستعارة البديعة (مجرى التعبير).. وأين؟.. في نهديك.. والنهدان هنا ربوتان (طبيعيتان) ناتئتان في الصدر يشقهما (مجرى العبير)، ثم الورد؛ والفراشات، والزهر، والأنسام..) ..إنها مرئيات الطبيعة ومسموعها ومشمومها، كلها، يستدعيها الشاعر في مهرجان احتفالي



بديع. في انسيابية وتدفق بحر الخفيف تنساب الصور والمعاني -وإن بدت تقليدية- إلا أن الشاعر يتقصى العلائق والوشائج بين المرئيات، ومن خلال هذا التقصي الواعي الشفيف يقوم بتوليد الصور:

فاسكبي روحك الحنون عليه

كانسكاب السماء في عينيك

لعلها العلاقة بين صفاء السماء وصفاء العيون؛ أو بين رقة هذه وتلك، أو لعلها في اتساع المدى بين رقعة السماء والعمق الذي يكتنف نظرة العينين؛ والغموض الذي يترامى في نظرة شاردة، ثم تأتي هذه العلاقة بين السكر والشذى.. في هذا البيت:

سكر الروض سكرة صرعته

عند مجرى العبير في نهديك

ثم العلاقة من حيث اللون في البيت:

قتل الورد نفسه حسداً منك

وألقى دماه في وجنتيك

إن كل شيء يبدأ خارج المرأة ينتهي إليها.. ومن حيث الرائحة في قوله:

والفراشات ملت الزهر لما

حدثتها الأنسام عن شفتيك

إنه الرحيق المسكر.. الذي يجمع ثلاثاً من الحواس في بيت واحد وهي حاسة النظر (حيث الفراشات بألوانها الزاهية) وحاسة الشم (حيث الأنسام العاطرة)، ثم الذوق (حيث تفاعل وتلاقي الفراش بالشفاه

الزُهر ومـا ينتج عنهما من رحيق..) .هذه العلاقات والصـور المولدة منها، سمة غالبة في شـعر الأخطل الصغير. بحيث نجد هذه الصـور المتماثلة في قصـائد متعددة له.. ولنقرأ:

أنقى من الفجر الضحوك،

فهل أعـرت الـورد خـدك؟

وأرق مـن طبـع النسـيم؛

فهل خلعت عليه بـردك؟

ولعل هذه السـمة تبدو أشد وضوحاً في قصـيدة مثل (هند وأمها) وقصائد أخرى مثل (بلغوها) وربما تسـلل حتى إلى شـعره القومي.. ولعل مطلع قصيدة.. كهذه، يعكس تلك السمة تماماً:

عشت.. فالعب بشعرها يا نسيم

واضحكي في عيونها يا نجوم!

وقـد يـروق للبعض أن يصـف هذه المحاولات الشـعرية بالتقليديـة ورداً على ذلك نسـوق رأي الناقد إيليـا حاوي، حين يعلق علـى هذه القصـيدة في كتابه القيّم: (الأخطل الصغير – شاعر الجمال والزوال) فيقـول: (قد يخطـر لنـا أن معادلة هذا الوصـف قديمـة عريقة في عمود الشـعر الجاهلـي، فأي فضـل له في ذلـك كله؟؟ كـي لا نتجنى عليه ونتعسـف بـه لا بد لنا مـن الإقرار بأنه يصـدر في غزله عن جرح دام عميـق بالجمال، وعن نـوع من اللوعة المخضـبة باليأس من القـدرة على التعبير عنه، ذلك أنه لم يحلّ في صـوفيته النفسـية التـي تتداعى بها أطر الفهم والإحسـاس؛ فتمـادى يتأول سـورته الحسـية حتى يبلغ منها شـيئاً من الصوفية الحسـية إذا جاز التعبير؛ ولو لم يكـن الأمر كذلك، أنّى له أن ينسب السكر إلى الشذى وهو ينتسب أصلاً إلى الخمرة؟ إن من الشـذا لخمرة مسكرة؛ بل إن شـذا المرأة وحده لمسكر؛ هذه حقيقة كانت مكتومة؛ فغدت معلومة، إلا أن نسـبة السـكر إلى الروض افتضحت نزعة بديعية في شـعره؛ تحدّرت إليه من صـناعة الشعر العربي المواتّ القائمة على الغبطة باقتناص حيل الغلو، وربما أوفت إلى ذروتها في البيت الثـاني حيث جعل الورد ينتحر حسـداً من جمالها ويلقي دمه في وجنتيها؛ فهما ليستا موردتين بالجمال بل بدم الورد الصريح..).

وإذا كان الناقد يرى أن شـاعرنا يصدر في غزله عن جرح دام عميق بالجمال؛ وعن نوع من اللوعة المخضـبة باليأس من القدرة على التعبير عنه.. فـلا يفوتنا هنا أن نورد من شعره ما يؤكد ذلك حيث يقول:

الهوى والشباب، والأمل المنشود

ضـاعت جميعها من يديا

وشاعرنا هو بشارة عبد الله الخوري؛ ولد في بيروت عام ١٨٩٠ من أب كان يمارس الطب على الطريقة المألوفة آنذاك؛ أي من خلال مؤلفات ابن سينا وغيرها من كتب الطب العربي القديم، وكانت لبنان - شأنها شأن أجزاء كثيرة من الوطن العربي -تحت السيطرة العثمانية، وخشي والده أن يساق أولاده للخدمة العسكرية فنزح إلى القرية وسجل أولاده من مواليدها، ونظراً للمودة التي كانت بين والد بشارة الطبيب ومختار القرية، كان الأخير يوعز إلى صديقه بالانتقال مع أسرته إلى قرية أخرى في كل مرة تطوف بها لجنة تعداد النفوس على البيوت، وبهذا كما يقول عبد اللطيف شرارة في كتابه (الأخطل الصغير): (..كان ينتقل في مستهل حداثته بين المدينة والقرية؛ ويختزن في نفسه، عن غير وعي منه، كثيراً من الانطباعات التي تحدثها هاتيك التنقلات بين جوين مختلفين وبيئتين متنوعتين).. ولعل آثار هذه الانطباعات العفوية اللاواعية تتضح في شعره، من حيث الأجواء الطبيعية؛ وبذلك أصبح بشارة الخوري ابن المدينة عالق الذهن - أبداً- بما يدور في حياة الطبيعة والأرياف.

تلقى الشاعر مبادئ القراءة في الكتاتيب المنتشرة آنذاك؛ ثم انتقل إلى المدرسة الأرثوذكسية وتلقى على يد معلمه (شبلي ملاط)، وهو من الأدباء المرموقين -مبادئ اللغة الفرنسية؛ وفي سن الرابعة عشرة انتقل إلى مدرسة (الحكمة) فدرس الأدب العربي وأحب العبارة العربية؛ وكان من رفاقه - ولكن في صف أعلى- الأديب جبران خليل جبران. وقبل أن يبدأ العشرين من عمره، وفي عام ١٩٠٨ أسس جريدة (البرق) وكانت فاتحة عهده بانتشار تجاربه الأدبية؛ وأصبحت الصحافة منذ ذلك التاريخ مدرسته الكبرى، ولعل اختياره لاسم (البرق) لجريدته دليل آخر على تغلغل حب الطبيعة إلى أعماقه، فالبرق ظاهرة طبيعية، وهو غامض وداهم وتوأم الصواعق، ولعله أراد بذلك أن تخطف جريدته الأبصار وتهابها النفوس، وقد راح من خلالها يعالج مشاكل الحياة العامة في لبنان والوطن العربي؛ وكان يمارس الصحافة بروح شعرية؛ وخلال فترة الحرب الأولى توقفت الجريدة عن الصدور إجبارياً حيث اختفى في قرية صغيرة بعيداً عن يد القهر العثماني إلى أن عاود إصدار الجريدة بعد الحرب، ولم تكن في ذلك الوقت بعيدة عن الأدب، إنما كانت تكريساً لدوره وامتداداً لسلطة وقوة تأثيره، وقد عرف الشعراء والأدباء والمثقفون طريقهم إلى جمهورهم خلال صفحاتها، وقد اتخذ بشارة الخوري

جريدة (البرق) منبراً لمواجهة ســطوة الفقر والقهر وبث روح الثورة، ولنستمع إلى صوته داعياً إلى العدل الاجتماعي:

أيها الناس الألى خاطوا الكفن

لـفـقـير، كـي يـلـوذوا بـالـثراء

هب ورثهم بعده الأرض، فمن

يصلح الأرض لكم يا أغنياء!!

ولعــل الســخرية والخطابية واضــحة في أسـلوبه تماماً؛ وها هو يثور على القهر ويرفضــ الخنوع للمســتبد فيأتي صــوته؛ الــذي ألفناه رقيقــاً وادعاً؛ أشــد ما يكون ضراوة وإيلاماً..

إذا ما ضربت الكلب يعوي؛ وربما

تقحّم مـؤلمـيـه، وعض بنابه

وفي الشرق ناس لو سحقت رؤوسهم

لما نبحوا.. فليخجلوا من كلابه

درس شاعرنا الأدب العربي وولع ولوعاً خاصاً بكتاب (الأغاني) وتأثر كثيراً بأجوائه، واصطفى لنفسه لقب (الأخطل)؛ واستوحى من (الأغاني) موضــوعات لمطولاته: (عمر ونعم) و (عروة وعفراء) وانسحبت إيقاعات النغم المغنى المترقرق في كتاب الأصــفهاني على شعره فجاءت بحور قصائده من البحور القصيرة وذوات الإيقاع المطرب والمجزوءات، ولبشارة الخوري مجموعتان؛ الأولى (الهوى والشباب) صدرت عام ١٩٥٢؛ والثانية تضم جُلَّ شــعره بعنوان: (شعر الأخطل الصغير) وقد صدرت عام ١٩٦١ عن مؤسسة الفونس بدران - بيروت، لبنان.

ولا يفوتنا أن ننوه إلى ذلك الحس القومي الذي يتجلى في شــعر الشــاعر، والمتصفح لديوانــه يجده محتشــداً لكل مــا ألم بالأمة العربية، معبراً عنه بقصــائد تفيض غضباً حيناً وأسىً أحياناً.. فنقرأ له:

يـا أمـة غـدت الـذئـاب تسوسُها

غرقت سفينتها فيأين رئيسُها؟

تعساً لها من أمـة.. أزعيـمها

جلادها، وأمينها جاسوسُها؟!

أشبال ذا الوطن الجريح إلى متى

أنتم سيوف بلادكم وتروسُها

موتوا كراماً أو فعيشوا أمـة

تهوي على يدها العلا وتبوسُها

ولعل قصــيدته عن ثورة فلسطين التي مطلعها:

سائلي العلياء عنا والزمانا

هل خفرنا ذمة مذ عرفانا؟

المــروءات الـتـي عـاشـت بـنـا

لم تـزل تجـري سعيراً في دمانا

وفيها يقول:

عرس الأحـرار أن تسقى العدا

أكؤساً حمراً وأنغاماً حزانى

غدت الأحداث منا أنفسنا

لم يزدها العنف إلا عنفوانا

شرفٌ للموت أن نطعمه

أنفسنا جبارة تأبى الهوانا

يا فلسطين التي كدنا لما

كابدته من أسى ننسى أسانا

نحن يا أخت على العهد الذي

قد رضعناه من المهد كلانا

ولقد ظل شعر الأخطل الصغير يمثل حضوراً قوياً في شعرنا العربي المعاصر حتى وافته المنية في منتصف الستينيات، ونفضت منه الدنيا راحتها على تشبثه بها، ورحل عن عالمنا وأصداء صوته تردد قوله:

دعني وما زرع الزمان بمفرقي

ما كنتُ أدفن في الثلوج صداحي

من كان من دنياه ينفض راحه

فأنا على دنياي أقبض راحي

الخطاط عثمان طه

من البوابة الشمالية في حلب إلى مجمّع الملك فهد

معصوم محمد خلف*

لم تعـرف البشرية كتاباً حُظي بالعنايـة والاهتمام على مدى التاريخ مثل ما حظي به القرآن الكريم من الحرص على كتابته ورسم حروفه فضلاً عن تلاوته والتعبد به ومعرفة أحكامه. فهو كتاب الله تعالى والذي يعد الدسـتور المثالي المتفرد للمسـلمين عامة، وهو إلى جانب ذلك النور الذي يخرج الناس من الظلمات إلى فضاء العلم والمعرفة وسمو الأخلاق.

* باحث في أصول الخط العربي.

(*) العمل الفني الفنان أحمد الياس

وللقرآن الكريم أثر عظيم في نفوس المسلمين، فهو كتاب الله، أصل كل الأصول، يحفظونه ويتبركون به، يتحصنون ويتداوون بآياته، ويأخذون بأحكامه، وحرص المسلمون جميعاً على أن يكون في أجمل صورة، وأبهى حلة، وانكب الخطاطون والمجلدون والمذهبون عليه إبداعاً في إخراجه، حتى أصبح أعظم رونقاً، وأجمل شكلاً وأكثر جلالاً، وكان سبباً في تطوير وتجويد الكتابة العربية خطوطاً ونقوشاً، فصار الخط العربي أحد أهم الوحدات الزخرفية الفنية الإسلامية، ليس هذا فقط، بل امتد أثره ليشمل كل جوانب وميادين الفن الإسلامي.

لقد احتل القرآن الكريم - ولا يزال - أسمى المواقع وأرفعها بين الكتب المخطوطة، فعلى الرغم من انقضاء أربعة عشر قرناً من الزمان على نزوله، فإن الخطاطين لا يزالون يولون أكبر عنايتهم لهذا الكتاب السماوي، ولسوف يستمر ذلك إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

لقد كان تجويد القرآن مظهراً من مظاهر تكريمه، وكان خط المصاحف ضرباً من التقوى والتقرب إلى الله، إذ لم يكن الخطاط يفعل ذلك ممارسة لشروط المهنة كما كان يفعل النسّاخ والورّاق، بل كان يفعله التماساً للمثوبة التي نعتقد جازماً أنها تتضاعف كلما حسن خطه وأبدع فيه.

وهناك خطاطون نذروا حياتهم لاستنساخ المصاحف والعناية بخطها، نذكر منهم الخطاط الشهير الحافظ عثمان (ت ١١١٠هـ ١٦٩٨م) الذي خط بقلمه ٢٥مصحفاً، والخطاط شمشير حافظ (ت ١٢٣٦هـ / ١٦٩٨م) الذي خط بيده ٥٤مصحفاً، وكذلك يحيى حلمي أفندي (١٣٢٥هـ ١٩٠٧م) الذي عُرف عنه أنه كتب مصحفاً في شهر رمضان، فقد كان ينسخ نصف جزء منه في النهار ونصف جزء في الليل، وهناك خطاطون وافاهم الأجل من دون أن يتموا مصاحفهم فأكملها خطاطون آخرون من بعدهم، إذ يعدون ذلك فرضاً واجب الأداء.

والكتابة العربية التي هي كل ما قدمه العرب أنفسهم للفن الإسلامي، تعتبر حيثما وجدت دليلاً على سيادة الإسلام وعظيم تأثيره. ولأنها الخط الذي دوّن به القرآن الكريم. كانت مقدسة في كل بلاد الإسلام وكل عصوره، وطالما تنافس الخطاطون في تحسين حروفها الجميلة وأتت أجيال من الخطاطين كانت تعمل في توفيق ونجاح حتى أصبح الكتاب الجميل كنزاً لا يقدر بثمن.

ومنذ أن بـدأت أقلام الخطاطين تخط آيات القرآن الكريم، كان هناك التزام عرف به جميعاً جيلاً بعد جيـل، ذلك أن الكاتب يتوضأ ويتطيب قبل أن يشرع في مسك القلم ليخط كلمـة أو آية من كتاب الله، وهو أول دليل حي علـى أن كتابة الآية القرآنية جزء لا يتجزأ من العبادة ذاتها .

لقد كان نزول القرآن الكريم بلهجة قريش دليلاً على سـيادة هذه اللهجة بين العرب، نزل وحياً على رسـول الله صـلى الله عليه وسـلم، وكان الرسـول يبلغه إلى الصحابة فور نزولـه، فيكتبه كتبة الوحي، ويتسـابق الباقـون بحفظه عن ظهر قلب، تلقاه النبي صـلى الله عليه وسلم بوساطة أمين الوحي جبريل، ويسارع كتبة الوحي بتسجيله أمامه، ومن أشهرهم أبو بكر وعمر وعثمان وعلي وطلحـة والزبـير ومعاوية وزيد بـن ثابت وعامر بن فهيرة وعمرو بن العاص، وقيل إن عددهم ٢٦ كاتباً، وفي قول أخر ٤٢ .

ارتبـط المصـحف بعدة أمـور في حياة المسلم، يمكن لنا أن نفصلها على مستويين:

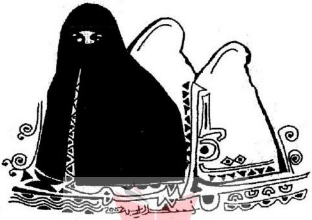
أولهمـا مسـتوى روحي يتعلـق بكلماته ودلالاتها، وثانيهما مادي يتعلق بصنعته من ورق وتجليد وخط وكتابة وزخرفة، وغير ذلك من الأعمال الفنية، وهنا يمكن لنا النظر في عدة أمور منها، المواد المستخدمة، الخطوط العربية، إعجام اللغة العربية، جمع نصوص القرآن الكريم والزخارف المصـاحبة. ومن تلك الأمور نسـتطيع أن نحكـم على تاريخ أمة الإسـلام وخاصـة في جوانـب تمدنها وتحضرهـا وذلـك للارتباط الشـديد بين المصحف الشريف وبين ما أنتجته يد المسلم، وما تفتق عنه ذهنه وإبداعه أصالة وفناً.

كان للمصـاحف - ومـا زال- أثـر مهم علـى العمارة الإسـلامية، فقد جاءت الزخـارف على العمائر مماثلـة لتلك التي على المصاحف، بدليل أن المصاحف المغربية تختلف زخارفها عن تلك التي كتبت وزخرفت في شرق العالم الإسلامي؛ ولذا فإننا نجد أن العمارة المغربية مختلفة عن مثيلتها في شرق العالم الإسلامي وبنفس درجة الاختلاف في زخرفة المصاحف.

علم «الكتابـات العربية» علم حديث له صلة وثيقة بالدراسات الأثرية، ويمكن النظر إلى الكتابات العربية الأثرية من كونها:

١- كتابات على مواد صلبة مثل الحجر والخشب والرخام وتسمى «نقوشاً».

٢- كتابات على مـواد لينة مثل الرق والبردي والورق وتسمى «خطوطاً». وعموماً فالبحوث في موضـوع الكتابـات قليلة، إلا أن آيـات القرآن الكريم قـد احتلت موقعاً متقدماً سواء في النقوش أو في الخطوط.



ففي البخـاري عن زيد بـن ثابت، أتي بي النبي صلى الله عليه وسلم حين مقدمه المدينـة فقيل: هذا من بني النجار وقد قرأ سبع عشرة سورة من القرآن الكريم، فقرأت عليه فأعجبه فقـال: تعلّم كتاب يهود فإني مـا أمنهم على كتابي. ففعلت، فما مضـى لي نصف شهر حتى حذقته، فكنت أكتب له إليهم وإذا كتبوا إليه قرأت له.

وأمر رسول الله صلى الله عليه الصحابة الكرام أن يكتبوا الوحي ليضـم التسـجيل الكتابـي مع الحفظ الذي تفضـل به الله سبحانه على أصحاب رسوله صلى الله عليه وسلم.

ولا ننس الدور الرائد الذي يقوم به مجمع الملك فهـد لطباعة المصـحف الشريف في مجال خدمة القرآن الكريم وعلومه وفنونه، ولما تمتاز به إصـداراته من الجودة والدقة والإتقان من الناحيتين العلمية والفنية، ولما يحتله هذا الصرح القـرآني العالمي الفريد من مكانة مرموقة في العالم الإسلامي

فالقـرآن الكريم لم نجـده فقط حبيس المصاحف والصـناديق، ولكنه وجد مكتوباً على البيوت والمساجد وقطع الأثاث، وهناك مسـاجد نقش عليها القـرآن كاملاً لتكون مصاحف ومسـاجد في آن واحد، وقد ظل القرآن عند المسلم آيات تُقرأ وتسمع ويؤخذ

بمحتواها وينتهي عما تنهى عنه، وكان يقرأ في البيوت، وفي مداخل المنازل ونلاحظ دكّة (أي مكاناً مرتفعاً عن الأرض) مخصصة لقارئ القرآن، حيث يأتي كل صباح ليقرأ بعض ما تيسر منه في ترتيب يومي دائم، كما أنه لا يجوز إغفال أن القرآن الكريم قد وجد مكتوباً أول الأمر على العسب والأكتاف واللخاف والأقتاب والرقاع وقطع الأديم والنسيج، فهو دستور المسلمين، يفتح بصرهم وبصيرتهم نحو العلم والمعرفة والخلق الحسن.

في هذه الحلقة نلقي الضوء على أحد أعلام الكتابة وسيداً من سادات الخط العربي وشيخاً من شيوخ الكتابة القرآنية، لنستضيء بما يكتب ويرسم ويلون.. إنه الخطاط والفنان عثمان طه ذلك الإنسان المبدع والمتمرس في فنون الكتابة القرآنية قائماً على رأس الهرم الفني في مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، يمارس عمله بدقة متناهية، كتب خلالها ما يقرب من عشر نسخ من القرآن الكريم طبع منها ملايين النسخ لتجوب الآفاق شرقاً وغرباً ووصلت إلى أقصى نقطة في المعمورة، حتى إن رائد الفضاء السعودي سلطان بن سلمان بن عبد العزيز خلال رحلته إلى الفضاء مع الفريق الأمريكي على متن سفينة الفضاء (ديسكفري) حمل معه مصحفاً كان من طباعة ذلك المجمع الكريم.

من هو الخطاط عثمان طه؛

هو أبو مروان عثمان بن عبد الله بن حسين بن طه، ولد في ريف مدينة حلب في سورية عام ١٩٣٤م، متزوج وله سبعة أولاد، والده هو الشيخ «عبد الله حسين طه» إمام وخطيب المسجد وشيخ كتاب البلد (مسجد في مدينة تل رفعت، شمال حلب).

حاصل على ليسانس في الشريعة الإسلامية، ودرس اللغة العربية، والرسم، والزخارف الإسلامية، نال إجازة في حسن الخط من شيخ الخطاطين في العالم الإسلامي الأستاذ: حامد الآمدي -رحمه الله- عام ١٩٧٣م، تتلمذ في الخط على يد كل من الخطاطين: محمد علي المولوي، وإبراهيم الرفاعي في حلب، ومحمد بدوي الديراني في دمشق، وهاشم البغدادي في العراق، عضو لجنة تحكيم مسابقة الخط العربي الدولية التي تقيمها رابطة العالم الإسلامي في استانبول.

كتب أول مصحف في عام ١٩٧٠ م لوزارة الأوقاف السورية. في عام ١٩٨٨م جاء للمملكة العربية السعودية وعيّن خطاطاً في

مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف في المدينة المنورة وكاتباً لمصاحف المدينة النبوية، وفي نفس العام عُين عضواً في هيئة التحكيم الدولية لمسابقة الخط العربي التي تجرى في إستانبول كل ثلاث سنوات.

وقد ظهرت موهبته للخط منذ الطفولة، حيث أخذ مبادئ الخط عن والده الذي كان يجيد خط الرقعة، وكان يقلده ما في الكتب من خطوط، وأصبح يقلد خط الطباعة تماماً، وكتب نظماً في العقيدة ومتناً في النحو وعمره إذ ذاك لم يتجاوز ثماني سنوات، وهذا الخط موجود لديه ويحتفظ بها في مكتبته. وعندما أرسله والده إلى مدينة حلب للدراسة في المرحلة الإعدادية، تعرف على الخطاط الكبير محمد علي مولوي، وأخذ منه بعض مبادئ خط الرقعة والخط الفارسي والكتابة (بالدهان) وخلال هذه الفترة تعرف على كثير من الخطاطين، وأخذ عنهم بعض الفنون في خطيّ النسخ والرقعة، وقليلاً من الخط الفارسي، ومنهم حسين حسني الخطاط التركي في جامع المولوية، والخطاط إبراهيم الرفاعي. ثم انتقل إلى مدينة دمشق بحكم وظيفته حيث عمل في حقل التربية والتعليم بعد حصوله على الشهادة الثانوية وإنهاء الدراسة في دار المعلمين بحلب.

وهناك تعرف على الخطاط الكبير (خطاط بلاد الشام) الأستاذ محمد بدوي الديراني وبقي عنده مداوماً من عام ١٩٦٠م إلى حين وفاته عام ١٩٦٧م وخلال وجوده في مدينة دمشق أنهى دراسته الجامعية (كلية الشريعة عام ١٩٦٤م) وسنة أخرى في كلية التربية. ثم تعرف وهو في دمشق على خطاط بلاد الرافدين الأستاذ الكبير (محمد هاشم البغدادي) وأخذ منه «مشقاً» في خط الثلث والنسخ. ثم درس الرسم بأنواعه على يد الأستاذ الكبير والفنان المشهور سامي برهان، والفنان المبدع نعيم إسماعيل يرحمه الله فالرسم له علاقة وثيقة بالخط حيث يساعد الخطاط على حسن التوزيع والتركيب الجميل. والخطاط الرسام يكون أكثر إتقاناً في عمله، إلا أنه حصر عمله في مجال الزخرفة الإسلامية، كي يزين بها لوحاته وخطوطه بالنقوش الإسلامية البديعة.

وقد انحصر الخط العربي أخيراً في ستة أنواع تقريباً: الخط الكوفي، خط الثلث، خط النسخ، خط النستعليق (الفارسي)، الخط الديواني، خط الرقعة. والخط المناسب لكتابة المصحف هو: خط النسخ لوضوحه

وبساطته وشهرته بين الناس.

والرسيم العثماني هو الرسم الذي كتب به المصحف أيام أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه، وأجمع المسلمون على التقيد بهذا الرسم توقيفياً، ولا يجوزكتابة المصاحف خلاف ذلك فهو يعتمد في كتابة المصاحف أسلوباً متميزاً، وهو تبسيط الكلمة كي تأتي الحركات فوق الأحرف التالية لها دون التباس، والتخلص من بعض التركيبات الخطية التي تعيق الضبط، وبالرغم من وجود الكمبيوتر والذي يعد جهاز عجيب واختراع عملاق يحتاج إليه كل الإنسان المثقف، فهو في الحقيقة معجزة القرن العشرين. آلة صماء كالمرآة يعكس ما يوضع فيه، ولكن لا نستطيع أن نقول: إن الكمبيوتر يحلّ محل الخطاط، لأن الخطاط هو المبدع، كما أن الكمبيوتر يعتمد على تركيب الأحرف، وتركيب الأحرف يعتمد على الخط الأفقي، وهذه تقلل من جمال الخط، وأفضل طريقة لكتابة القرآن الكريم هي الخط اليدوي، حيث إنه متماسك ومتناسق وله رونقه وروعته وجماله ولا يستغنى عنه، إضافة إلى الروحانية التي تدخل ضمن تجاويف الحروف.

كما إن أولى الخطوات هي في اختيار أدوات الكتابة كالورق الجيد والحبر الأسود والقلم المناسب، زخرفة الصفحة المعدة للكتابة والتسطير والترقيم ويكون حجم الصفحة (٧٠ × ١٠٠) لكل المصاحف وكل صفحة مؤلفة من١٥ سطراً.

وقد وفقه الله تعالى في كتابة أول مصحف لوزارة الأوقاف في سورية في عام ١٩٧٠م، ثم كتب مصحفاً آخر برواية حفص للدار الشامية، وبعدما أتى للمدينة المنورة وبدأ بكتابة مصحف برواية ورش بإشراف لجنة علمية للمراجعة مؤلفة من كبار علماء القراءات من مختلف البلدان الإسلامية، ثم أتبعه بكتابة مصحف حفص (صفحاته لا تنتهي بآية) على نمط المصحف المصري (الشمرلي) ثم خطر بباله أن يكتب مصحف حفص من جديد أولاه جلَّ اهتمامه من حيث جودة الخط وحسن الترتيب، صفحاته تبدأ بآية وتنتهي بآية، وبفضل الله تعالى أتمَّ كتابته وهو آية في الجمال، خطاً وضبطاً وتنسيقاً ليكون بديلاً عن المصحف القديم والذي يطبع في المجمع المبارك باستمرار (والذي كتبه منذ ٣٥ عاماً). وكتب مصحفاً آخر برواية قالون، حيث انتهى من مراجعته وأصبح معداً للطبع، وقبلها كان قد كتب مصحفا برواية الدوري، حيث تم طبعه

وتوزيعه بفضل الله، ثم تابع في كتابة المصاحف حتى تجاوز العدد عشرة مصاحف إلى يومنا هذا وقد وجد مصحفاً قديماً قد تم توزيع الآيات فيه بحيث تبدأ الصفحة بآية وتنتهي كذلك بآية وهذا المصحف من العهد التركي العثماني، وهو مكتوب بالرسم الإملائي فاستحسن ذاك النموذج، وكتب المصحف بالرسم العثماني وفق ترتيب ذلك المصحف التركي، وبفضل الله كان أول من كتب المصحف على ذلك النمط، وهي النسخة التي تطبع في المجمع منذ افتتاحه، فلقد وجدوا فيه - بفضل الله - التنظيم الجيد والترتيب الرائع، فكل جزء عشرون صفحة من أول القرآن إلى آخره، ووجد الحفاظ في ذلك أسلوباً يساعدهم على الحفظ ولذلك يسمونه (مصحف الحُفاظ) وكتابة المصحف الشريف تنتهي لديه في حدود سنتين ونصف السنة تقريباً مع التصحيح المستمر المرافق للكتابة.

إن الكتابة الجميلة التي يبدعها الخطاط عثمان طه في المصحف الشريف، تعتبر نقلة نوعيّة في تاريخ الكتابة العربية بشكل عام، وأسلوب حضاري مميّز للكتابة القرآنية بشكل خاص، حيث يتميّز بالوضوح والبيان بعيداً عن الحركات الفنيّة التي سلكها خطاطونا الأسلاف، من دمج حرف الراء أو الدال مع التاء المربوطة، أو دمج بعض الحروف مع الواو.

يجعلنا نتأمل هذا الرفض مع تلك الحركات أن كتابة القرآن الكريم مخصصة للعوام من الناس وليس مخاطباً للخطاطين الذين يتكيفون مع تلك الحركات، فهو بشكل عام يقدم المادة القرآنية بعيدة كل البعد عن تلك الإبداعات، كونها تخاطب شرائح المسلمين في كل الأقطار والأمصار. وهذه هي التي جعلت مصاحف الخطاط عثمان طه تلقى رواجاً كبيراً في جميع دول العالم، فقد تبنت دولة الكويت والإمارات العربية المتحدة والجمهورية العربية السورية، وجمهورية إيران الإسلاميّة، ولبنان، والسودان وموريتانية، وجمهورية مصر العربية، وماليزيا، وأندونيسية.. وغيرها من الدول العربية والإسلاميّة نسخ الخطاط عثمان طه للمصاحف التي تشرف عليها وزارة الأوقاف والمراجع الدينية.

ويقول الخطاط عثمان طه (أبا مروان): لا يمكن أن أبدأ بالكتابة إلا وأنا على طهارة، ولا أخالط الناس كثيراً كي يبقى ذهني صافياً، ولا أقع في الخطأ لأن الخطأ في القرآن مرفوض.

أما شعوره أثناء الكتابة فيضيف الخطاط قائلاً: أنا أرى نفسي في عالم الآيات الكريمات أقتبس منها علماً وأسمو بها روحاً، عالم غير عالم الناس المنشغلين في الحياة اليومية، آيات تبشر وأخرى تنذر، قصص رائعات كقصص الأنبياء الكرام وقصص الأقوام البائدة، لا أشعر بمرور الوقت ولا أنتبه لما يجري حولي، فآيات القرآن تسيطر عليّ، أهيم في عالم نوراني، ولا أغتر بالدنيا، أتزوّدُ لآخرتي، وأنكبُّ على الأعمال الصالحات كي ألحق بالجنة التي وعد بها المتقون (برحمة الله وعفوه)، وأتجنب كل ما يوصلني إلى النار والعياذ بالله، شعور ممزوج بالخوف والرجاء ودوماً أدعو الله أن يجعل عملي خالصاً لوجهه الكريم.

من الكوارث إلى الفوضى

تأليف: رينه توم

ترجمة: د. ماري شهرستان ☼

قال رينه توم: في الواقع لم أرغب في حياتي دراسة الرياضيات!

طالب في دار المعلمين أصبح من أقوى علماء الرياضيات في القرن العشرين. نال جائزة فيلدز، وهو مؤسس فرع بأكمله في الرياضيات الحديثة: «نظرية الفوضى».

إلا أن عطاءه كان لا نموذجياً، فبعد أن بنى عملاً رياضياً ضخماً، كرَّس نفسه للفلسفة وبنجاح أيضاً. فكان من علماء الرياضيات القلائل الذين بحثوا محاولين تطبيق معارفهم على علوم أخرى.

☼ مترجمة وباحثة سورية.

العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

ولد رينه توم عام ١٩٢٣م. دخل المدرسة الابتدائية في مونبليار عام ١٩٣١ حيث أبدى مواهب ذهنية فائقة وغير اعتيادية. وقد قال في مقابلة له: «اعتقد أنني وصلتُ إلى درجة جيدة من الحدث في تلك الحقبة، فكنتُ منذ ذلك الحين أرى مدى الأبعاد الأربعة وأنا في عمر العشر سنوات». دخل ثانوية كوفييه وحصل على شهادة الباكالوريا في بوزانسون Besançon عام ١٩٤٠ وكانت في «فرع الرياضيات الأساسية»، لكن دراسته توقفت بسبب الحرب حيث أرسله والداه إلى سويسرا مع شقيقه لبعض الوقت.

ثم تابع في مدينة ليون وحصل على البكالوريا فرع الفلسفة؛ عندها تم قبوله في مدرسة سان لوي في باريس، فحاول أن يدخل المعهد العالي للمعلمين عام ١٩٤٣ لكنه فشل. لكنه كان مقتنعاً أنه سيتلقى فيه أفضل تعليم في الرياضيات، فأعاد المحاولة في العام التالي ونجح لكن دون تفوق..

أمضى سنتي دراسته في المعهد العالي للمعلمين في ظل الاحتلال الألماني حيث كانت ظروف الحياة في باريس صعبة جداً. أما في الرياضيات فقد هبت رياح جديدة في فرنسا بمقاربة بورباكي المثيرة. وقد احتك توم بشخصيات مثل هنري كارتان، فكان ذلك بالنسبة إليه مرحلة تفتح.

انتقل بعدها إلى ستراسبورغ كي يلحق بمعلمه هنري كارتان حيث بدأ برسالة الدكتوراه بإشرافه.

التقى حينها برياضيين آخرين ساهموا بإعداده في الرياضيات بشكل كبيروهما إيريسمان وكوسزول.

ومع أن هنري كارتان عاد إلى باريس بعد سنتين لكن توم فضل البقاء في ستراسبورغ حيث أعجبته الإقامة فيها كثيراً وقال إنه تعلم الطوبولوجيا بشكل فعلي في مؤتمرات إيريسمان. قدم أطروحته عام ١٩٥١ بعنوان: «المسافات الوترية في حقول وجذور ستينرود» وهي تتناول أسس نظرية الـcobordisme، أي المفهوم الشكلاوي الصوري في الرياضيات، حيث نال لاحقاً ميدالية فيلدز .

ذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥١ لمزيد من الدراسة بعد الدكتوراه حيث أتيحت له الفرصة بمقابلة أينشتاين وويل وستينرود. ثم عاد إلى فرنسا وعلم في جامعة غرونوبل Grenoble في أعوام ١٩٥٣ و١٩٥٤ ثم في جامعة ستراسبورغ من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٣ حيث نال لقب بروفسور عام ١٩٥٧.

وفي عام ١٩٥٨، ومن أجل عمله في الطوبولوجيا وخصوصاً من أجل نظرية

الكوبورديســـم cobordisme ونظريـــة «المســتقيم المســتعرض» حاز على ميدالية فيلدز، معتقداً تواضـــعاً أنه لا يستحقها. و Hopf هـــو الـــذي ســلمه الجائـــزة قائلاً في خطابـــه: «مكتشـــفاته هـــي ذات طبيعة هندســـية جداً وحدثية. لقـــد أغنت أفكاره علم الرياضيات بشكل كبير، وكل شيء يشير إلى أن أثر أعمال توم لن تنضب إن وجدت تطبيقاتهـــا في الاختراعـــات أو في مجالات معروفة ذات الصلة».

في عام ١٩٦٤، أصـــبح تـــوم إلى جانب كروتنديك Grothendieck عضو معهد الدراسات العلمية العليا في بور- سور- إيفيت Bures –sur– Yvette وكان يقول في هذا المجال:

«إن علاقاتي مع زميلي كروتنديك كانت ممتعة جـــداً. تفوّقـــه التقنـــي كان حقيقة بديهية. مؤتمراته كانت تجذب كامل جموع الرياضيين الباريسيين بينما أنا لم أملك شيئاً جديـــداً لأقدمه وهذا ما دفعني لمغادرة عالم الرياضيـــات إلى مجالات حيث المفاهيم هي أكـــثر عمومية مثل نظرية التكوّن التشـــكلي morphogenèse وهـــو موضـــوع كان يهمني أكثر وكان يســـمح لي أن أبني نظرية فلسفية من أجل البيولوجيا».

أطلـــق نظرية الكوارث عـــام ١٩٦٨ وفي عام ١٩٧٢، أصـــدر رينه توم المقال المؤسس لنظرية الكـــوارث ثم أصـــدر كتابه بعنوان: اســـتقرار بنيوي وتخلق تشكلي Stabilité structurelle et morphogenèse.

حيث كانت محاولة في وصـــف وتصنيف الأوضاع التي تكون فيها سلسلة من التغيرات الطفيفـــة مؤدية إلى خلـــل في التوازن وإلى تقطـــع في الاســـتمرارية للنظـــام المدروس: ووفق أقواله: «وسيلة لتبيان التقطعات».

مفهـــوم نظريـــة الكوارث هـــو تبيان أن الظاهرة المتقطعة يمكن أن تبرز بطريقة ما عفوياً انطلاقاً من وسط مستمر».

فالنظريـــة التي كانت موجودة ســـابقاً، والحساب التفاضلي قد برهن عن عجزه في دراسة هذا النموذج.

• أمـــا التعبير «كوارث»: فهـــو تعبير في الرياضيات لا يعني أبداً دراما أو مصيبة!

أصـــبح لنظرية الكـــوارث تطبيقات في الفيزيـــاء، والبيولوجيا، الأمر الذي أرضـــى رينـــه توم الذي كان يأمل أن يكون مســـتوى نظريته غير محدود بالرياضيات.

أهمية هذه النظرية هو تجاوزها المحيط المغلق للعلوم الصلبة الثقيلة واستخدامها في العلوم الإنسانية: في الفلسفة، في علم اللغات كما إن الفنانين انكبوا عليها.

سالفادور دالي على سبيل المثال، رسم لوحة تكريماً لرينه توم عام ١٩٨٣.

لكن هذه النظرية التي لاقت في البدء نجاحاً كبيراً تراجع الاهتمام بها شيئاً فشيئاً، ويشرح توم أسباب ذلك:

«يمكننا القول إن نظرية الكوارث قد ماتت من جراء نجاحها نفسه. لقد تلاشت في اليوم التي حاولت فيه توسيع الحالة التحليلية إلى نماذج لم تكن سوى تفاضلية. وعندما أصبح الأمر واضحاً إن النظرية لم تسمح بالتكهنات الكمية، عندها قررت العقول المستنيرة.. إن ليس لها قيمة.»

دافع رينه توم بشدة عن مقاربة أساسية لبحث يتوجه بشكل مستمر إلى تفضيل الاختبار.

وفي صحيفة «لوموند» عام ١٩٨٤، كتب نقده حول: «الوزن المتزايد باستمرار الذي يولى للعلوم الثقيلة والتقنيات والتطبيقات والذي يتم على حساب المصالح النظرية ومتطلبات الفكر التي كانت العلوم السابقة توليها اهتماماً أكثر».



مات رينه توم في ٢٥ /١٠/٢٠٠٢ في (Bures-sur-Yvette (Essonne عن عمر ٧٩ عاماً.

تسعى هذه النظرية إلى وصف ظواهر متقطعة بمساعدة نماذج دائمة مستمرة، وهي تستخدم نموذجاً جديداً من الرياضيات في العلوم، حيث يتم تطبيقها على أمور فيزيائية وكيميائية وبيولوجية واقتصادية واجتماعية ولغوية. والأداة المستعملة في الرياضيات هي نظرية المعادلات التفاضلية. وقد طبقها هذا

العالم على علم اللغة وتطورها. أما مارسيل لـوكان Locquin فقد طبقهـا لاحقاً في دراسـة اللغات وهذا ما قاده إلى اسـتنباط نظرية الأصوات النموذجية الأصلية.

إنها نظرية تجهد في بناء رياضي بالشكل الأبسط الممكن بنائه في أي معطية تجريبية، وهي مقاربة لما قبل أرسـطو وأفلاطون ولما بعدهمـا، ومقاربـة بين الكـم والنوع، بين المحسـوس وبين ما يُدرَك بالعقل بين العلم والضمير.

ولما كان هناك سبعة نماذج في الرياضيات من الكوارث الأولية، لكل واحدة منها تشترك مجموعة مـن الكـوارث، تُمثّل بمسـاحة. وباندماج هذه الكوارث الأولية، يمكن إعادة تشكيل كثير من الأشكال الطبيعية، التي يُعبر عنها بنظرية في الرياضيات تسمى: «نظرية الانتشار الكوني».

تبرز نظرية الكوارث الأوضـاع النوعية التـي لا تسـتطيع معـادلات الرياضـيات وصـفها. إنها نظريـة في تأويـل القوانين القديمة والإشارات على أنها رمزية ومعبرة عن حضارة.

وهي تضيء على

• بعض الظواهر المتوقفة التي قد تعود وتظهر وسط ظواهر مستمرة.

• فكـرة الانقطاع، والتوقـف الفجائي لحدث ما، لكارثة.

• أمـا التطبيقات فهي: في الاقتصـاد: سقوط البورصة

في علـم الاجتمـاع: حركـة الجماهير، هياج شعبي.

في علم اللغة، وفي البيولوجيا...

• كما سمحت هذه النظرية بتطور أفكار في مادة نظرية الفوضى[١].

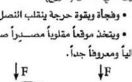
• نعنـي بكلمـة كـوارث: شـنوذات، انقطاع... تغيير فجائي.

• مثال الجراد – الجزء (في تفريغ مركب مثلاً) معبر جداً.

• ينبغـي تطبيق قوة (مدخـل) ثم جهد أقوى لثني النصل (خروج)،

• وفجأة وبقوة حرجة ينقلب النصل

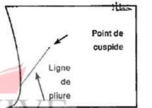
• ويتخذ موقعاً مقلوباً مصـدراً صـوتاً عالياً ومعروفاً جداً.



هنـاك مثل آخر يمكن تبيانه بواسـطة ورقة مطوية قليلاً

النقطـة الكوارثية هي نقطـة انقطاع، ويمكن تمثيل الشكل مثل طي الورق:

فالطيات تشكل ما نسميه «fermé» أو كارثة والتي تعاكس النقـاط النظامية غير المطوية في الورق والتي تشكل الـ«ouvert»: هذا ما نسـميه نظرية الكوارث وقد تبناها العالم كريستوفر زيمان.



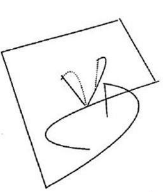
• نلاحظ انقطاع أو خط عدم اسـتقرار عند الطية؛

• ونقطـة انفراج تسـمى نقطـة الناب point de cuspide عنـد ملتقى الطية Ligne de pliure.

• المثال الأقصى يكون بورقة مدعوكة!

• الفراشـة هي نموذج آخر «للكارثة» في الرياضيات.

• قـد يكون من الصـعوبة بمكان تخيل ذلك كالتالي:



النماذج السبعة لـ «الكوارث»:

عدد المداخل	عدد المخارج
١	طية
٢	ناب مستدق الطرف
٣	ذنب سنونو-
٤	فراشة
٥	سرة
٦	سرة إهليلجية
٧	سـرة قطـع متكافـئ

نظرية التصنيف

تشـير إلى أي نموذج وفق عدد المداخل وعدد المخارج.

نظـام بثلاثة مداخل ومخـرج يتصرف حسب نموذج الفراشة.

مثال بالنسبة إلى مجتمع ما: مداخل تتمثل بالحكم الذاتي (أي حرية الفرد السياسية)، والتآخي (أي القوة السياسية في المجتمع)، والفرص (أي القدرة الاقتصادية للفرد) و والمساواة (القدرة الاقتصادية للمجتمع) مخرج واحد يتمثل في إيديولوجيات مثل: الفوضوية، الليبيرالية أو الاستبدادية.

تشير دراسة مثل هذا المجتمع إلى أنه لا يتم التطور من حالة إيديولوجية إلى أخرى بطريقة بطيئة على الدوام بل يوجد قفزات ينتقل بها من حالة إلى أخرى.

تطبق هذه النظرية في الرياضيات على العديد من الحالات مثل تطور حضارة ما لشعوب بيولوجية، وتغيرات الإشارات في البورصة، وسقوط الشيوعية أو جدار برلين، حرب الخليج، الاضطرابات والشغب، جريان انزلاقي، إلخ.

إذا كانت الفيزياء لن تصل أبداً إلى واقع أولي ووحيد يختمها، فهي تتحدد إذاً في مجال تجريبي بحدود التكوينية في معرفتها المنضّدة في مستويات من الاستقرار والملاءمة. عندها يفقد المستوى الذري تفوقه، لأنه غير قادر على الاستجابة لمستويات أخرى ظاهراتية، وتصبح البيولوجيا شرعية وتهمنا أكثر رغم أنها عصية على القياس.

فوحدة العلم تعيد بناء نفسها انطلاقاً من هذا النموذج الجديد كمقدرة على رسم نماذج الظواهر أكثر منه تكهناً (الأمر الذي أصبح مستحيلاً).

نظرية الكوارث هامة خصيصاً لأنها لا تزعم ولا بحال من الأحوال ولا بأي قياس من العالم بتنبؤ ما أو أي تكهن، إنما تلجأ إلى التفسير وتوفير «نظرية عامة في المعقولية (الإدراك بالعقل لا بالحواس)، وخلق نظرية في المعنى يصبح فيها فعل المعرفة نفسه هو نتيجة النظرية»[٢].

وتبدو نظرية المعارف ذات أساس بيولوجي وهذا ما يعطيها مستواها الملائم حيث إنه هام جداً معرفة «قياس وتقدير» خط تلاقي التاريخ البشري، والمعوقات الطوبولوجية التي تنظم النزاعات.

فالبيولوجيا بحد ذاتها لا يمكنها مطلقاً أن تتجاوز مفهوم الدماغ كتوسط بين الإحساس ورد الفعل، وبين التحكم والتباين المتحول إلى مجاله التطبيقي. تسمح نظرية الكوارث بتوحيد العلوم في شكلية منضدة حسب مستويات من الكفاءات والثبات.

يؤكد بعضهم أن هذا الاكتشاف هو الأكبر من نوعه في الرياضيات منذ إن وضع نيوتن التحليل التفريقي. لكن آخرين يعتقدون أن هذه النظرية لا تحيط بكل الظواهر المتقطعة، ربما لم تكتمل وتنضج بعد. إذ ينبغي انتظار حدوث نظرية معممة في «الكوارث».

المصادر

- الموقع الالكتروني: Les-Mathématiques.net
- نظرية الكوارث وطوبولوجيا الحقيقة/htm نبيل حاجي نايف
- اللغة والاتصال في الخطاب متعدد المعاني - تأليف الدكتورة ماجدة حانه - ترجمة الدكتورة ماري شهرستان.
- مقال في الفيغارو ٢٠٠٢/١٠/٣١
- مقال في الليبيراسيون ٢٠٠٢/١٠/٣١
- مقال في لاكروا ٢٠٠٢/١١/٤
- ماك توتور ايستوري Mac tutor history

الهوامش

١- وقد تبناها العالم كريستوفر زيمان.

2- 198 MM p.

حوار العدد

مع نجمي السكري:
العبقرية لا تعطينا حقيقة الظاهرة

حـــوار: عادل أبو شنب

نجمي السكري:

العبقرية لا تعطينا حقيقته الظاهرة

حوار: عادل أبو شنب *

في صحيفة «لوبروغريه» الفرنسية قال عنه هنري دومولان: «إن كلمة عبقرية لا تعطي القوة الحقيقية لظاهرة نجمي السكري»، وفي «الفيغارو» الفرنسية أيضاً، كتب بيير بوتي: «نجمي السكري عازف الكمان السوري هذا، يتربع منذ الآن بين العظماء»، ووصفته صحيفة «الطريق الجديد» الألمانية بأنه «كنز موسيقي غير عادي» وهكذا فهو معروف جداً في عالم الموسيقى الكلاسيكية في العالم. وكم يسرنا، أن نلتقي به في حوار هذا العدد، فهذا اللقاء شرف لنا:

* باحث سوري

معلم موسيقى روسي

- الموسيقي العالمي نجمي السكري، متى ولدت وأين؟

• ولدت في حلب الشهباء عام ١٩٣٩ م.

- من قادك إلى الموسيقى الكلاسيكية (العالمية)؟

• كان والدي مديراً لمالية حلب، لكنه كان هاوياً للموسيقى، وللعزف على الكمان، أنت تعرف أن المناخ الذي يوجد فيه الطفل يؤثر، لكنني وقد كنت طفلاً كنت أنصرف إلى اللعب، وكان والدي يحمسني على العزف، بل يجبرني.

- كم كان عمرك؟

• بدأت في السادسة من عمري (

- من كان أستاذك؟

• كان ثمة أستاذ موسيقي روسي مقيم ويدرس في حلب الموسيقى، هو ميشيل بوريزنكو، وعلى يديه تلقيت أول مشواري مع الموسيقى.

- العزف على الكمان؟

• نعم، إن له فضلاً لا ينسى.

- كنت تدرس العزف على الكمان على يد بوريزنكو، ألم تكن تتلقى دروساً في المدارس؟

إيفاده رغم صغره

• نعم، كنت في مدرسة الحمدانية ثم اللاييك، وقد تلقيت فيهما الدروس العادية، واللغة الفرنسية.

- متى أصبحت عازفاً جيداً؟

• عام ١٩٥١ عزفت في المعهد العربي الموسيقي في دمشق التابع لوزارة الثقافة، وكان الرأي بعد الحفلة في الوزارة، وعند أهل الخبرة أنه يجب إيفادي إلى بلد فيه موسيقى كلاسيكية وعزف جيد، حتى أكون في الجو المناسب.

- كان عمرك ١٢ سنة فقط؟

• أجل.

(علقت بيني وبين نفسي أن النبوغ لا يعترف بالسن، وكثيرون هم الموسيقيون الذين ألفوا سيمفونيات وكانوا أطفالاً).

وأكمل نجم الموسيقى العالمي السوري يقول:

أعظم الموسيقيين..

• مما عزز فكرة إيفادي أنني عزفت في نادي الضباط في دمشق، على كماني أمام أديب الشيشكلي، وضيفه الملك سعود.

- متى كان ذلك؟

• عام ١٩٥١.

- ماذا عزفت؟

• شهرزاد لرمسكي كورساكوف.

- لا بد أن إيفادك قد تم بمعونة الشيشكلي.

• ربما، لكنني وأنا في هذه السن المبكرة كنت أعزف لأعظم الموسيقيين في العالم.

- مثل من؟

• كل شيء.. يمكنك أن تتصوره. سوناتا للموسيقار باخ، أول حركة لكونشرتو باندلسون. بولونيز لفيناوسكي.

- وكان عمرك ١٢ سنة فقط؟

ابتسم وهو يرد:

• وأنا في الثانية عشرة من عمري.

بقلم عربي

تم إيفاد نجمي السكري إلى باريس، والهدف أن يعيش في أجواء الموسيقى الكلاسيكية والسيمفونيات والسوناتات وأجهزة العزف المختلفة، فلقد كان الرأي القاطع بخصوصه أن هذا النبوغ يجب أن يستثمر، وهكذا كان. لكن الفنان الأصيل يعرف حق المعرفة، ففي عام ١٩٥٩، وكانت الوحدة الاندماجية قد تمت بين مصر وسورية واندمجت السفارتان في بلاد العالم، فأصبحت سفارة باسم الجمهورية العربية المتحدة، وفي حفلة عشاء في السفارة، طلبوا من نجمي السكري أن يأتي ليعزف أمام المدعوين، ولما عرف أن الحفلة تقام على موائد عشاء وطعام وشراب.. اعتذر عن العزف في مثل هذا الجو. فكتبوا عن الواقعة، مما جعل وزير التربية الذي كان أوفده إلى موسكو يستدعيه، ويعينه معلماً في إدلب !!

أعلى راتب

- ماذا فعلت وقتئذٍ؟

• أتيت إلى دمشق، على الرغم من أن المعهد في موسكو طلب مني البقاء. وقال إنه سيقدم لي منحة للاستمرار.

- لم أفهم !

• وزارة الثقافة في موسكو. ستطلب منحة لي إذا قررت البقاء.

- لكنك لم تبق؟

• عدت إلى الوطن.

- هل ذهبت لتعلم العربية في إدلب؟

• بالمصادفة كان الموسيقار المصري أبو بكر خيرت في دمشق، وقد عزفت أمامه في المركز الثقافي العربي في أبو رمانة، وتقديراً لفني أخذوني إلى القاهرة.

- كيف أخذوك؟

• عينوني في الفرقة السيمفونية التابعة للجمهورية العربية المتحدة، وصاروا يعطونني ٦٠ جنيه شهرياً، وهو أعلى راتب كان يتقاضاه موسيقي في ذلك الزمن.

- ثم ماذا؟

• ثم حدث الانفصال، فعدت إلى دمشق، ومنها إلى موسكو.

عالمية السكري

بدأت بعد ذلك عالمية السكري، فعزف على الكمان في قارات الدنيا، وبلدانها ومدنها الرئيسية كلها، بروكسل، باريس،

موسكو، نيويورك، كندا وغيرها، ونال جوائز عديدة على عزفه فيهـا وبراعته الخارقة، وثمة واقعة تشهد علـى الوطنيـة، ففي السـفارة الأمريكية، كان هناك ملحق ثقافي اسمه مسـتر كيندي، قدم له، بعد أن شاهد وسـمع عزفه، منحة للإقامـة في الولايات المتحدة، لكنه لم يذهب.

- عـدد لي مـا تتذكر مـن الجوائز التي نلتها.

• أكثر من أن أتذكرها.

- ما تتذكره.

قال بتواضع شديد:

• في بروكسـل نلـت الجائـزة الدولية الثامنة، وفي مسـابقة جاك تيبـو الجائزة الدولية الخامسة.

عرقلة في حياتي

وخطر لي أن أسأله، أمام هذه النجاحات المثمـرة في حياتـه وعملـه.. مـا إذا كان قد صادف عرقلة ما في مسيرته، فقال:

• كنت أحس أن ثمة من يضـع عصياً في دولابي.

- أوضح؟

• كان هناك تقولات أنني لسـت سورياً، ولا أعزف على هذا الأساس، والمقالات التي كتبت عني في أوروبة، تقول عكس ذلك، أي تضع صفتي السورية أمام اسمي دائماً، لكن



هذا لم يفت بعضـدي، ولم يقعدني عن إكمال مشواري.

عزف مستمر

- هل ذهبت إلى أمريكا؟

• نعم، ذهبت عازفاً عالمياً على الفيولون، لأشـترك في مسـابقة «فونداسـون ليفـن تريت».

- هل نلت جائزة في هذه المسابقة؟

• نلت الجائزة الثانية.

- أعطوك ما تستحق؟

• أعطوني حفلات بعد المسابقة، وعرضوا علي الجنسية الأمريكية، فلم أقبل.

- يبـدو أنك صرت جـواب آفاق، تحمل كمانك من حفل إلى حفل؟

• كانوا يدعونني لأعـزف، أقمت حفلة

في بعلبك بلبنان، وفي حمامات بتونس، وفي سورية، وفي سويسرا.

الكمان.. إهداء

كان محبو عزف نجمي السكري كثيرين، وكان بعضهم يتحمس فيقدم له كماناً فاخراً هدية له على عزفه الرائع، ومن هؤلاء سيدة كانت تتابع عزفه في إحدى الحفلات، فاتصلت به، وقالت له، هذه الكمان ليست في مستوى عزفك، اذهب إلى المتجر الفلاني (في سويسرا) واختر الكمان الذي يناسب نبوغك، وأنا سأسدد الثمن، وأهداه رجل كماناً من صنع إميل فرانسيه.

وخطر لي أن أسأله عن الوثبة الموسيقية الحالية في سورية، فقال إنه لا يجوز تسمية الفرقة السيمفونية بالفرقة الوطنية، لأن ربط فرقة بالوطن يجب أن تتم في أعلى المراحل.

- ما الذي كتب عنك؟

• خذ انتق.

وانتقيت ما كتبته «الفيغارو» الفرنسية عنه ذات يوم، قالت بقلم بيير بوتي:

الكمان السحري

أعتقد أنه سان سانس هو الذي كان يقول بأن الكمان كان أداة نعطيها الكثير من الوقت والعناية البالغة بعد ذلك ننسى أنفسنا في وقت الفراغ بالعزف الخاطئ.

ولكن بفضل السماء، هناك بعض عازفي الكمان الذين لا ينطبق عليهم هذا، وبين هؤلاء المنتخبين «نجمي السكري» وعازف الكمان هذا هو سوري الأصل ومقيم في فرنسا، إنه لم يكن معروفاً كثيراً من قبل الاختصاصيين، فهو بارع في مجالين معاً الموسيقى والتعليم، ولقد بدأ بخوض بداياته الحقيقية في الآونة الأخيرة على مسرح الشانزيليزيه، أثناء الحفل الذي أقيم لصالح رابطة مكافحة السرطان وإدارة السيد جيرار دوفو.

بالمقابل سألتزم بالتعريف عن اسم نجمي السكري الذي قدم الكونشيرتو الصعب والطويل لبرامس، وحيث أن يده اليسرى لم تضعف أو تتعب أبداً، سواء في المقاطع الموسيقية الأكثر صعوبة أو بالنسبة للأوتار الثلاثة وأصوات الجواب.

أما دقته في العزف فكانت دائماً كاملة وتامة إلى حد الإعجاز. ويمكن أن أضيف أن الأسلوب كان يتصف بصفاء جميل دائماً، والأزمنة كانت صحيحة.

وبالنسبة لقوس كمانه فقد كان عريضاً متجاوباً معه، يسمح له بالعزف وإصدار الأصوات بكل راحة.

آمل أن أكون قد استطعت خلق الرغبة لدى قرائي بالاستماع إلى عازف الكمان هذا والذي منذ الآن يتربع بين العظماء.

عازف الكمان نجمي السكري

وكتب هنري دومولان في صحيفة «لويروغريه»، فقال:

إن رابطة أهالي الطلاب في المعهد الموسيقي (كونسيرفاتوار) في ليون، في معبد شانغ قد كشفت عن نجم عظيم من الدرجة الأولى، إنه عازف الكمان نجمي السكري، السوري الأصل، هذا العازف البارع استطاع أن يتمكن من الهيمنة بطريقة عظيمة على هذا الاختبار الرهيب في حقل العزف على الكمان، حيث كانت الأصوات فخمة جداً، والانسيابية المستمرة كانت تعبر عن حساسية متوهجة، والدقة في المقاطع السريعة، إن كل هذه الأمور أعطت الإحساس بأننا أمام شيء من قبيل المعجزات الخارقة.

لقد سجل السيد نجمي السكري في برنامجه ثلاثة أعمال لعازف الكمان الشهير والمؤلف الموسيقي أوجين إيساي وبعد ذلك الانتصار الفني استرعى الانتباه في مجال بناء المخططات الصوتية، والبراعة في الاستيحاء من الخيال الخصب المعطاء والمكرس لتحسين كل طاقات الآلة، بعد التبديل بأربع معدلات مختلفة للموضوع الملح، دي ايزن، ويلي ذلك، لحنين «سوناتة»، حيث تتالى جزالة لحن

«الأداجيو» الذي يعبر عن التمهل، ثم تأتي موسيقة «السويندة» وتحليق صوت الألفرو المتلئ حيوية وتراقصاً.

إن كلمة عبقرية لا تعطي القوة الحقيقية لظاهرة نجمي السكري وذلك تأكد في الاختبار الواقعي للحقيقة التي يتشكل منها اللحن الموسيقي سوناتا دو ماجور لباخ حيث الزخرفات الموسيقية مرسومة بشكل دقيق وتتميز عن المواضيع الرئيسية، أي الخلفية الموسيقية الرئيسية ويمكن القول أنه بلغ القمة في التوازن الخارق للتتابع الموسيقي.

ويجب أن تلتزم جمعيتنا بدعوة هذا العازف الذي هتف وصفق الجمهور له طويلاً وذلك عندما ختم الحفل بكابريس رقم ٢٤ الساحر لباغانيني.

❁ ❁ ❁

إن نجمي السكري السوري الذي يعمل الآن في باريس في مجال اختصاصه، لهو عبقري، جاء الزمن به، وقد سعدت بلقائه، شاكراً الصديق ادغار قطان الذي كان واسطة لتعارفنا. ترى.. هل ينوي العودة إلى وطنه سورية؟

قال:

• آمل ذلك، لكن عملي يتطلب مني البقاء هناك، لكنني أزور سورية بين حين وآخر. فوالدتي هنا وأقاربي.

ما قيل عن نجمي وضياء قبل ٥٨ سنة

في العدد الرابع من مجلة «الضاد» الحلبية، الصادر في نيسان ١٩٥٠ كتب صاحب المجلة المرحوم عبد الله يوركي حلاق، مقالة مطولة عن نبوغ لشقيقين ضياء ونجمي السكري تحت عنوان «شقيقان نابغان» جاء فيه:

«الأخوان ضياء ونجمي أبناء لطفي السكري، في عداد الموسيقيين الذين تعتز بهم حلب، ومع أن الأول في الحادية عشرة والثاني في العاشرة فإنهما يجيدان عزف أشهر المقطوعات الموسيقية وأشدها تعقيداً وصعوبة.

إن هذين الشقيقين قد انتزعا إعجاب الجمهور بما بلغاه من براعة فنية لا يقوى عليها إلا فئة من العباقرة الذين وقفوا نفوسهم على خدمة هذا الفن الرفيع».

متابعات

كتاب الشهر

آخر الكلام

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

أحمد الحسين *

ملتقى الأدب العربي المعاصر بأنقرة:

احتضنت المكتبة الوطنية التركية بأنقرة فعاليات أيام الأدب العربي المعاصر في سورية التي نظمها اتحاد الكتاب العرب واتحاد الكتاب الأتراك أوروآسيا بالتعاون مع الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون.

وتحدث في الجلسة الافتتاحية كل من تونجل أجار مدير المكتبة الوطنية التركية ويعقوب دلي عمر أوغلو رئيس اتحاد الكتاب الأتراك أوروآسيا والدكتور حسين جمعة رئيس اتحاد الكتاب العرب ومحمد شندر رئيس

* أديب وباحث في التراث العربي (سورية).

مجموعة الصداقة البرلمانية التركية السورية والدكتور خالد رعد سفير سورية في أنقرة. فأكدوا أهمية هذا الملتقى في تعزيز أواصر العلاقات الثقافية والأدبية بين البلدين لتتماشى مع التطور الحاصل في العلاقات السياسية والاقتصادية كما أكدوا الاستعداد من أجل إعطاء دفع لهذه العلاقات كي تصل إلى المستوى المفروض أن تكون عليه.

وقدم عدد من الأدباء السوريين خلال ثلاث جلسات دراسات حول القصة والمسرح والشعر والنقد الأدبي في سورية اطلعوا من خلالها نظراءهم الأتراك من أدباء وقصصيين وشعراء على التجربة الأدبية في سورية، حيث تناول الدكتور حسين جمعة المشهد الثقافي في سورية، وألقت الشاعرة فاديا غيبور نائبة رئيس الاتحاد بعض القصائد الشعرية، وبحث الدكتور نزار بني المرجة أوضاع الشعر في سورية.

بدوره تحدث الدكتور خالد البرادعي عن المسرح السوري بينما تحدث الأديب مراد كاسوحة عن النقد الأدبي واطلع الأديب محمد الفهد الأدباء الأتراك على كيفية استقبال الشعر التركي في سورية فيما قدم الأديب عوض سعود عوض عرضاً حول القصة في سورية، وتحدث الدكتور عبد الحليم عصفور عن الحياة الثقافية في مدينة حلب، وتم على هامش الملتقى افتتاح معرض كتب ضم أهم إصدارات اتحاد الكتاب العرب بدمشق من مجلات وكتب أدبية وروايات ودواوين شعر ودراسات نقدية وأدبية وغيرها.

وحول أهمية هذا الملتقى قال تونجل أجار رئيس المكتبة الوطنية التركية: إن الملتقى يهدف إلى تعارف الأدباء الأتراك مع إخوانهم وأشقائهم الأدباء السوريين ضمن الجهود المبذولة لتقارب الأدبين التركي والعربي، وأضاف أن التقارب على الصعيدين السياسي والاقتصادي بين البلدين الجارين والصديقين يحتم تقارباً مماثلاً على جميع المستويات وهنا نتحدث عن التقارب الأدبي والثقافي الذي ينبع من إرث مشترك.

بدوره عبر تانشو كارا نائب رئيس اتحاد الكتاب الأتراك عن سعادته لاستضافة الأدباء السوريين وقال: إن ملتقى أيام الأدب السورية يشكل فرصة تعارف ثقافية وأدبية ثمينة سوف نستفيد منها في التهيئة لمناخ أدبي جديد في المستقبل يمثل العلاقات الصحيحة بين البلدين.

وأثنى الأديب كارا على الأدب السوري ووصفه بأنه يمثل الأنموذج الجيد للأدب العربي، مضيفاً أن سورية معروفة بأنها بلد الشعراء والأدباء والكتاب وهي بلد

عريق بالحضارة مضيفاً: إن اتحاد الكتاب الأتراك أوروآسيا لن يتوقف عند هذا الحد بل سيبذل كل الجهود الممكنة من أجل تطوير العلاقات بين أدباء البلدين لكي تعكس العلاقات الأدبية والثقافية على أحسن وجه، كما أعرب عدد من الأدباء والشعراء الأتراك عن رغبتهم في المشاركة في فعاليات دمشق عاصمة الثقافة العربية من خلال عقد ندوة تتحدث عن الموروث الثقافي والأدبي العربي في تركيا.

وتأتي هذه الفعاليات لتسهم في دفع علاقات التعاون الثقافي والأدبي بين تركيا والبلدان العربية عموماً وتركيا وسورية بشكل خاص حيث تشهد العلاقات بين البلدين الصديقين تقدماً بارزاً على جميع الصعد، كما تأتي هذه الفعاليات كانطلاقة لفعاليات أخرى للجهات المنظمة التي تعكف حالياً على إعداد الترتيبات لإقامة أسبوع رمضانيات شامية في تركيا وندوة علمية بعنوان صورة الأتراك لدى المفكرين العرب.(١)

اللغة العربية بين ثقافة الأمة وهويتها القومية:

أكد الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة أن سورية تهتم باللغة العربية على أعلى المستويات إدراكاً منها لحقيقة الخطر الذي تتعرض له هذه اللغة ولما يحاك ضدها.

وقال وزير الثقافة خلال افتتاحه مؤتمر المجلس العالمي للغة العربية: لقد شعرنا بنشوة غامرة حين وضع السيد الرئيس بشار الأسد على جدول أعمال القمة العربية العشرين التي انعقدت في دمشق مشروع تمكين اللغة العربية فتقره القمة ويصبح من المهمات، مشيراً إلى جهود جامعة الدول العربية للعمل على تمكين اللغة العربية على صعيد الأمة في مؤتمرات دولية.

وأضاف نعسان آغا: لسنا وحدنا في سورية نهتم باللغة العربية فالعرب جميعاً يهتمون حيث أصدرت دولة الإمارات العربية المتحدة قرارات مهمة لتعزيز الهوية الوطنية ومنعت التراسل بغير اللغة العربية في عمل الحكومة والدولة وأعادت النظر في المناهج المدرسية جميعها وذلك للحفاظ على شخصية الأمة.

كما ألقى الدكتور عبد الناصر جبري من لبنان كلمة الهيئة الإدارية للمجلس العالمي للغة العربية أكد فيها أهمية انعقاد هذا المؤتمر في دمشق وقال: إن الحفاظ على سلامة اللغة العربية وتنميتها لتستوعب المستجدات بكل ما في هذه الكلمة من معنى واجب على كل عربي في مواجهة الهجوم

الشامل على أمتنا، موضحاً أن الحرب المعلنة علينا لا تقصد الأرض والبترول والثروات فحسب بل تريد استئصال الذات والهوية واللغة الثقافة والمقدسات.

وألقى الدكتور عوض القوزي من السعودية كلمة المشاركين أكد فيها أن اللغة العربية لغة عالمية لكن ابتعاد العرب عنها جعل الآخرين يصدون عنها، وقال: إن اللغة العربية تتعرض اليوم لأنواع عدة من الهجوم منها ما هو خارجي ومنها ما هو داخلي، والهجوم الداخلي هو أنكى وأمر مشيراً إلى أن الرطانة تنتشر في كل مكان ويدعي بعض المثقفين أنهم عرفوا الثقافة المعاصرة وأن ذلك لا يظهر إلا إذا تقمصوا بثياب الفرنجة ولسانهم.

وقد ناقش المؤتمر خلال جلساته العلمية عدداً من المحاور الهامة الأساسية المتعلقة بواقع اللغة العربية، وسبل النهوض بها، وتعزيز مكانتها، ودور اللغة في بناء الأمة، وتكوين الإنسان، وترسيخ الهوية القومية والثقافية، حيث أكد الدكتور محمد المحسن أن اللغة العربية هي أرسخ ركن في بناء هويتنا القومية وهي مصدر وحدة الأمة وخزان تراثها وقيمها، وهي فضلاً عن ذلك لغة قديمة حديثة متجددة تصلح لمجالات الحياة كلها وقد استوعبت ثقافة العالم القديم شرقه وغربه مابين القرنين الثاني والسادس الهجريين وهضمتها وأبدعت فيها وحملتها إلى العالم من جديد.

وأكد محمد المحسن أن سلامة لغتنا العربية لاتكون بتجميدها وإنما بالمحافظة على أصولها وقواعدها ونظامها اللغوي، مقدماً في مداخلته جملة من المقترحات التي تدعو إلى تطوير مقررات اللغة العربية لغير المختصين وتخصيص هامش من ميزانيات الدول العربية للمؤسسات البحثية اللغوية وتشجيع علماء اللغة والعناية بترجمة العلوم والآداب إلى العربية والعناية بتعريب المصطلحات وتقوية الأمة العربية في جميع المجالات الاقتصادية والعسكرية وتوحيدها.

وتناول الدكتور مصطفى بشير قط واقع اللغة العربية عند أدعياء الحداثة، شارحاً التحديات التي تواجهها اللغة العربية أمام دعوات بعض الحداثيين العرب ممن يتخذون من الحداثة ستاراً لدعواتهم المشبوهة في الكيد للغة العربية بغرض هدمها والقضاء عليها خدمة لمشاريع غربية هدفها السيطرة والهيمنة على هذه الأمة بالقضاء على مقوم من أهم مقوماتها وهو اللغة، موضحاً أن الحداثة العربية أفرزت في نسختها الغربية كثيراً من الأفكار الهدامة تحت حجة التقدم

وضغوط العولمة كالدعوة إلى العامية وكتابة العربية بحروف لاتينية والتخلي عن القواعد النحوية باسم تيسير النحو بحجة صعوبته والابتعاد عن البلاغة والعروض والتخلي عن كل ماهو موروث ووصف هذه الأفكار بأنها شبهات يروج لها أدعياء الحداثة باسم الحداثة.

وتوقف الدكتور عوض القوزي عند موضوع قلة الوفاء للغة العربية من قبل أبنائها وأوضح أن اللغة العربية تتلقى صنوف العقوق والتنكر من أبنائها في المشرق والمغرب في ميادين العمل والتدريس وفي الميادين العامة وقدم الكثير من الأمثلة عن هذا العقوق بدءاً من أسماء المحلات التجارية الأجنبية إلى الإعلانات والدعايات إلى الحديث اليومي للأفراد في الأماكن العامة باستخدام اللغة الأجنبية.

وقدمت الدكتورة ليلى السبعان من الكويت مداخلة عن اللغة العربية والتواصل الحضاري، شددت فيها على ضرورة توحيد الخطاب الإعلامي ليتناغم مع ثورة المعلومات وتوحيد المصطلح وخاصة في لغة الخبر والإعلان والدعاية والتخلي عن المصطلح الأجنبي مؤكدة أن الترجمة والتعريب هي وسيلة كل شعب للحفاظ على هويته من جهة وللتطور ومواكبة الشعوب الأخرى من جهة أخرى وللتعرف على مزايا لغتنا وقدرتها على استيعاب علوم الآخرين من جهة ثالثة.

وتساءل الدكتور عبد المالك ضيف.. كيف ننتمي عربياً الآن إلى اللغة العربية وهل حققنا للغة العربية خصوصيتها الحضارية والتاريخية والوجودية التي يمكن أن تحفظ لها بقاءها واستمراريتها وسط اللغات العالمية.. وما حجم المناعة الحضارية التي تخزنها لغتنا العربية أمام حجم المشروع الحضاري الذي يتطلب وعياً نيراً وجهداً عربياً ثقيلاً، واعتبر أن الواقع اللغوي ينبغي أن يعالج بوحدة الجهود والتواصل والتحاور ومحاولة صناعة وصياغة اللغة وفق خصوصيتها التركيبية والصرفية والنحوية وبتكثيف دوائر البحث بما في ذلك المخابر اللغوية التي تنشر إنتاجها وتعممه على مختلف الميادين الأخرى في الطب والفيزياء والرياضيات والفلسفة والجغرافيا.

وتحدث الدكتور محمد بلبول عن العلاقة بين المصطلحية والإعداد اللغوي وتحديد نوعية العوامل التي تضمن الحياة والرواج للمصطلح، وأكد أن دمج العمل المصطلحي العربي في إطار سياسة واضحة لإعداد اللغة العربية لمواجهة تحديات العولمة والصراع الثقافي- الحضاري هو السبيل

الكفيل بإدخالنا إلى دائرة التعاون والتنسيق المستمرين.

وتحدث الدكتور محمد عبدو فلفل حول وعي المشكلة اللغوية العربية، داعياً إلى نشر الوعي اللغوي السليم الذي يبين ما للغتنا وما عليها، كما بين أهمية هذه اللغة في حياتنا من النواحي الشخصية والاجتماعية والقومية والحضارية والدينية، مؤكداً أن ذلك مسؤولية مجتمعية متكاملة تبدأ بالفرد وتمر بالمؤسسات المعنية بالشأن اللغوي وتنتهي بالقرار السياسي.

كما قدم بعض الباحثين مداخلات أخرى، حيث بين الدكتور رضوان الدبسي في مداخلته أن العربية هي الأساس المتين للبيت العربي وثقافته وقد واكبت حركة النهضة الحضارية وأصبحت لغة عالمية بفضل انتشارها ونشر العلوم التي كتبت بها في مختلف أنحاء العالم داعياً إلى إيجاد حلول لتمكين اللغة العربية في أبعادها الوطنية والقومية والحضارية.

وأوضح الدكتور هادي نهر أن اللغة العربية لغة أمة عريقة وتعد وجهاً وحيداً من وجوه دينها ووحدتها وحضارتها وفعلها في حركة التاريخ الإنساني مشيراً إلى أنها اليوم أمام تحديات كبيرة أولها العولمة وتحتاج إلى تضافر الجهود لتستطيع مواكبة التسارع المدهش لضروب المعرفة في العالم. (٢)

ابن علي يكرم المبدعين والمثقفين:

كرم الرئيس التونسي زين العابدين بن علي مجموعة من المبدعين ورجال الثقافة والإعلام ممن تميزوا بأعمالهم وإبداعاتهم في سائر مجالات الفكر والفنون والصحافة.

وقد تميز حفل التكريم بتسلم رئيس الجمهورية درع الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب من الأمين العام للاتحاد الدكتور محمد سلماوي الذي بين أن هذا التكريم هو عربون اعتزاز الاتحاد بعناية الرئيس زين العابدين بن علي الفائقة بالثقافة والمثقفين وحرصه على أن يمارس المثقف حريته في أشمل مضامينها وأنبل معانيها.

كما تسلم الرئيس التونسي درع المجمع العربي للموسيقى من رئيسة المجمع الدكتورة رتيبة الحفني التي ثمنت في كلمتها بالمناسبة رعاية رئيس الدولة الكريمة للقطاع الموسيقى وأهله وللجهود الرامية إلى المحافظة على التراث الموسيقى التونسي ولدوره الريادي في نهضة تونس الثقافية والفنية.

وتميز الاحتفال أيضاً بتقدير عربي إفريقي للرئيس بن علي بتسليمه درع المعهد

الثقافي الإفريقي العربي من المدير العام لهذا المعهد الدكتور عبد الله الدوسري الذي أكد في كلمته بالمناسبة أن هذا الدرع هو شهادة اعتراف بحرصه على توثيق الصلات بين الدول الإفريقية والعربية في المجالات كافة ولاسيما في المجال الثقافي ولاعتباره الثقافة قطاعا استراتيجياً وعنصراً أساسياً في مشروعه الحضاري الرائد.

وألقى الرئيس بن علي بهذه المناسبة كلمة أبرز فيها ما يحظى به قطاع الثقافة والمحافظة على التراث من اهتمام متميز حيث تتم زيادة الميزانية المخصصة له تدريجياً لتبلغ سنة ٢٠٠٩، ١,٢٥ بالمئة من ميزانية الدولة مستعرضا الإنجازات العديدة التي تحققت للقطاع على المستويين الكمي والنوعي، وأعلن الرئيس التونسي في كلمته عن جملة من القرارات والحوافز الرامية إلى مزيد النهوض بالقطاع والعاملين فيه.

ودعا في هذا السياق إلى إعداد برنامج للاحتفاء بمئوية المسرح التونسي في سنة ٢٠٠٩ واتخاذ كل التدابير اللازمة لإنجاح احتفال تونس بالقيروان عاصمة للثقافة الإسلامية السنة المقبلة ووضع برنامج متميز للاحتفاء بالذكرى المئوية لميلاد شاعر تونس الكبير أبي القاسم الشابي.

كما أقر الرئيس بن علي تنظيم استشارة وطنية موسعة حول الكتاب والمطالعة بتونس موصيا بمزيد اعتماد تكنولوجيات المعلومات والاتصال ومختلف الوسائط والبرمجيات في تحويل المكتبات التقليدية إلى مكتبات رقمية.

بعد ذلك منح الرئيس زين العابدين بن علي ثلة من رجال الثقافة والفكر والفنون والإعلام الوسام الوطني للاستحقاق في قطاع الثقافة لما تميزوا به من أعمال ومساهمات. كما سلم الجائزة المغاربية للثقافة إلى السيد عبد اللطيف قشيش المخرج السينمائي التونسي تقديرا لأعماله السينمائية المتميزة التي أهلته للحصول على عدة جوائز سينمائية أوروبية، كما شمل التكريم توفيق بن حديد بمنحه الجائزة الوطنية للهندسة المعمارية وذلك تقديرا لإنجازاته المعمارية المتميزة بالمزاوجة بين الأنماط الأصيلة والتراثية. كما منح الرئيس ابن علي من جهة أخرى جائزة أفضل مؤسسة اقتصادية تتميز بنشاطها الثقافي إلى المجمع الكيماوي التونسي بالمظيلة. [٣]

أسماء جديدة تنضم لاستشارية جائزة الشيخ زايد للكتاب:

أعلنت إدارة جائزة الشيخ زايد للكتاب عن انضمام كل من الأستاذة الدكتورة كارمن

رويث برابو والأستاذ الدكتور محمد عبد الرحيم كافود للهيئة الاستشارية للجائزة.

وقال راشد العريمي الأمين العام لجائزة الشيخ زايد للكتاب إن انضمام الدكتورة كارمن والدكتور كافود سيعمل على إضفاء مزيد من التميز والنجاح للجائزة في تحقيق أهدافها، ونحن نتمنى لهما كل التوفيق.

وبذلك فإن الهيئة الاستشارية للجائزة في تشكيلتها للدورة الثالثة ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ تضم نخبة من رموز الفكر والثقافة على الصعيدين العربي والدولي، فبالإضافة إلى راشد العريمي عضواً وأميناً عاماً، وكل من د. كارمن، ود. كافود، تضم الهيئة كذلك كل من الدكتور علي راشد النعيمي والقاص محمد المر من الإمارات، ود. عبد الله الغذامي من السعودية، ود. رضوان السيد من لبنان، ود. صلاح فضل من مصر، والروائي الجزائري واسيني الأعرج.

وتقدّم راشد العريمي الأمين العام للجائزة بكل الشكر والتقدير لكل من الشيخة مي الخليفة من مملكة البحرين، ود. سعيد بنسعيد العلوي من المملكة المغربية، المنتهية عضويتهما في الهيئة الاستشارية لجائزة الشيخ زايد للكتاب، للجهود المتميزة التي بذلاها خلال فترة عضويتهما للدورتين الأولى ٢٠٠٦- ٢٠٠٧، والثانية ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨، والتي أثرت وأغنت العمل في الجائزة وأسهمت في تميزها وإعلان شأنها على الصعيدين العربي والدولي، متمنياً لهما كل التوفيق والنجاح في أعمالهما ورسالتهما الثقافية، ويأتي هذا التغيير في سياق النظام الأساسي للجائزة الذي ينصّ على أن يتم تغيير أعضاء الهيئة الاستشارية بشكل تدريجي سنوياً، على أن يتم تغيير كامل الأعضاء كل ثلاث سنوات.

يذكر أن الدكتورة كارمن هي أستاذة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية في جامعة مدريد المستقلة، ولها العديد من المؤلفات التي تتناول القضايا الثقافية العربية والحوار بين الثقافات. وهي عضو في رابطة الصداقة العربية - الإسبانية في إسبانيا. وتلقت الدكتورة كارمن العديد من الجوائز من وزارة الثقافة المصرية ومن عدد من الصحف العربية.

أما الدكتور كافود فهو يشغل منصب المستشار الخاص لرئيس مجلس الأمناء في هيئة متاحف قطر، وهو وزير سابق للتربية والتعليم والثقافة في قطر، ولكافود العديد من الدراسات والبحوث منها: إشكالية الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة، والقصة القصيرة في قطر- النشأة والتطور، وهو عضو في اللجنة الاستشارية لمؤسسة

الفكر العربي، وفي مجلس الأمناء بمؤسسة البابطين للشعر، ورابطة الأدب الإسلامي العالمية.

وجائزة الشيخ زايد للكتاب جائزة مستقلة ومحايدة، انطلقت في عام ٢٠٠٦، وتمنح كل سنة للمبدعين من المفكرين والناشرين والشباب عن مساهماتهم في مجالات التأليف والترجمة في العلوم الإنسانية، والتي لها أثر واضح في إثراء الحياة الثقافية والأدبية والاجتماعية، وذلك وفق معايير علمية وموضوعية، وتتوزع على تسعة فروع هي: جائزة الشيخ زايد في التنمية وبناء الدولة، جائزة الشيخ زايد لأدب الطفل، جائزة الشيخ زايد للمؤلف الشاب، جائزة الشيخ زايد للترجمة، جائزة الشيخ زايد للآداب، جائزة الشيخ زايد للفنون، جائزة الشيخ زايد لأفضل تقنية في المجال الثقافي، جائزة الشيخ زايد للنشر والتوزيع، جائزة الشيخ زايد لشخصية العام الثقافية، ويجوز ترشيح المبدعين للحصول على إحدى الجوائز من الجهات التالية: المبدع شخصياً، الاتحادات الأدبية والمؤسسات الثقافية والجامعات، ثلاث من الشخصيات ذات المكانة الأدبية والفكرية. كما ويجري ترشيح شخصية العام الثقافية من خلال المؤسسات الأكاديمية والبحثية والثقافية. (٤)

معرض أبو ظبي للصيد والفروسية:

أكد محمد خلف المزروعي مدير عام هيئة أبوظبي للثقافة والتراث عضو مجلس إدارة نادي صقاري الإمارات رئيس اللجنة العليا المنظمة للمعرض الدولي للصيد والفروسية أبوظبي ٢٠٠٨: أن نادي صقاري الإمارات نجح على مدى السنوات الماضية، في تنظيم المعرض الدولي للصيد والفروسية على الصعد كافة سواء بالنسبة لاستقطاب مئات الشركات المتخصصة وعشرات الآلاف من الزوار، أم بالنسبة لتمكنه من تحقيق أهدافه التراثية والبيئية، وقال: نحن نستعد لانطلاق دورته الخامسة في أكتوبر / تشرين الأول القادم، إلى تظاهرة عالمية كبرى تخدم اهتمامات محبي الصقارة والصيد والفروسية، وترتقي بفعالياته للمرتبة الأولى على مستوى صناعة المعارض المتخصصة في العالم.

وأوضح في مؤتمر صحفي عقد في مقر هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أن هذا النمو المذهل وضع معرض أبوظبي الدولي للصيد والفروسية في طليعة معارض الصيد على مستوى العالم من حيث عدد الزوار، فازداد عدد العارضين من ١٩٢ شركة من ٢١ دولة في العام ٢٠٠٤ إلى ٤٤٥ شركة - حتى اليوم - من ٣٥ دولة في الدورة القادمة ٢٠٠٨ دون

احتساب المشاركين في الفعاليات المصاحبة، كما ازدادت مساحة المعرض من ٩٠٠٠ متراً مربعاً في دورة ٢٠٠٤ إلى ٢٣٣٠٠ متر مربع في دورة ٢٠٠٨ هي كامل المساحة المتوافرة في مركز أبوظبي الوطني للمعارض.

وأكد المزروعي أن معرض أبوظبي يؤكد بذلك مجدداً وصوله للعالمية، باعتباره أضخم معرض في منطقة الشرق الأوسط، وأهم معرض متخصص في العالم في هذا المجال يتم تنظيمه خارج دول الاتحاد الأوروبي، خاصة وأن مبيعات العارضين في دورة عام ٢٠٠٧ قد ازدادت بنسبة أكثر من ٦٠٪ مقارنة بالعام ٢٠٠٦، ما يؤكد على الدور الاقتصادي القيادي الذي يلعبه المعرض في قطاعات الصيد والفروسية والرياضات البرية والبحرية.

هذا على صعيد النجاح الباهر الذي حققه المعرض في المجال الاقتصادي، أما على صعيد الغايات التي من أجلها تم تأسيس وإطلاق المعرض، أكد المزروعي أن المعرض أسهم في الترويج لاستخدام الطيور المكاثرة في الأسر لممارسة رياضة الصيد بالصقور كبديل عن الصقور البرية المهددة بالانقراض، وتفعيل خطط واستراتيجيات الصيد المستدام التي توازن ما بين صون التراث وحماية البيئة. إضافة لاستقطاب عشرات الآلاف من الزوار من مختلف أنحاء العالم، والترويج لإمارة أبوظبي كمكان فريد يجتذب السياح بفضل البنية التحتية المتينة والفعاليات التراثية والثقافية الرائعة التي باتت تنظم على مدار العام.

وأوضح أن المعرض سوف يشهد في دورته الخامسة العديد من الفعاليات التي أثبتت نجاحها في الدورات الماضية وأصبحت ذات شهرة عالمية، كمسابقات جمال الصقور والسلوقي، ومزادات الخيول والهجن، ومسابقات البحوث والاختراعات والشعر والرسم والتصوير الفوتوغرافي.

وذكر أن الدورة الخامسة تشهد في أكتوبر/تشرين الثاني المقبل العديد من الفعاليات الجديدة التي ستشكل مفاجأة لعشاق المعرض، إضافة لمعارض الصور واللوحات الفنية، وورش العمل والأمسيات الشعرية في الصقارة ووصف الطير، وكذلك العديد من الأنشطة التراثية المتميزة التي تعمل حالياً هيئة أبوظبي للثقافة والتراث على إعدادها وتنظيمها وفقاً لاستراتيجيتها في الحفاظ على التراث الثقافي لإمارة أبوظبي، ويشمل ذلك تكثيف النشاطات المخصصة للأطفال والعائلة من مختلف الشرائح العمرية. (٥)

رحيل ألبير قصيري «فولتير النيل»

تـوفي في باريس عن عمر ناهز ٩٤ عاماً الروائي المصري الفرنكوفوني البير قصيري، تاركاً ثماني روايات تمجد البسطاء والمهمشين الذين عايشهم في طفولته بالقاهرة.

ومن أعماله التي صدرت في فرنسا عن دار جويل لوسفيلد للنشر (شحاذون ونبلاء) و(مؤامرة مهرجـين) و(منزل الموت الأكيد) و(العنف والوهم) و(كسالى الوادي الخصب) وآخر أعماله (ألوان النذالة) (١٩٩٩)، وقد لقيـت أولى رواياته (الناس الذين نسـيهم الـرب) دفاعاً كبيراً في الولايات المتحدة من الكاتب هنري ميلر في الأربعينيات.

ولـد قصـيري في الثالـث مـن تشرين الثاني/نوفمـبر ١٩١٣ في القاهرة وتعلم في مدرسة الجيزويت في الوقت الذي كانت فيه الفرنسية لغة الطبقة البورجوازية القاهرية في العشرينيـات والثلاثينيـات مـن القرن الماضـي، وبالرغم من نشأته مع أم لا تعرف القراءة والكتابة وأب لا يقرأ سوى الصحف، تعلـق البير منذ صـغره بالأدب الفرنسـي ليتعرف مبكراً على بلزاك وموليير وفيكتور هوغـو وفولتـير وغيرهم من كبـار الكتّاب الفرنسيين.

وقـد جاءت كل كتابات قصـيري باللغة الفرنسـية التي أحبها كثـيراً كما كان يقول موضـحاً مع ذلـك: إنـه سـيبقى مصرياً وفرنسي الثقافة واللغة، ولذلك فإن كتبه لا تتحدث سوى عن وطنه الأم مصر.

حطّ قصـيري الرحـال في باريس عام ١٩٤٥ حيث تعرف علـى الحياة البوهيمية وعلـى البـير كامـو وعلى جينيـه وغريكو وجياكوميتـي وفيـان في أوج فـترة ما بعد الحـرب، وفي مدينة النور اسـتقر في فندق لالويزيان المتواضـع في شـارع رو دي سان حيـث أمضـى كل حياته، وفي عـام ١٩٩٨ أصـيب بسرطان في الحلق حرمه من حباله الصـوتية وأفقـده القدرة علـى النطق ما جعله يرد كتابة على أسـئلة الصـحافيين، وقد ترجمت أعمالـه إلى نحو ١٥ لغة لكنه لم يكن راضـياً عن الترجمـة العربية معتبراً أنّ الفقـرات التـي حذفت بسـبب الرقابة أضعفت النص.

وكان قصـيري قد حصـل على جائزة الأكاديميـة الفرنسـية للفرنكوفونيـة عام ١٩٩٠ وجائـزة البحر المتوسـط عام ٢٠٠٠ وجائزة بوسيتون لجمعية الأدباء عام ٢٠٠٥ عن أعماله الكلاسـيكية الأسـلوب، بعيداً عن الموضة، التي تمجِّد التحرر من عبودية الملكية باعتباره «فن حياة» بعيداً عن المجتمع الاستهلاكي المعاصر.[٦]

كهوف عمان تسحر روادها:

تمثل الكهوف المنتشرة في أنحاء سلطنة عمان أسراراً يجري العلماء تجاربهم لكشف طلاسمها وفك رموزها خاصة أن عددها يصل إلى ما يقرب من ٢٠٠٠ كهف، وهي بذلك تنضم إلى دائرة الأسرار العمانية التي يحاولون هنا معها لكي تبوح بأسرارها.

وتحتوي هذه الدائرة أيضاً أكثر من ألف أثر ما بين قلاع وحصون وبيوت أثرية يرجع بعضها إلى تاريخ ما قبل الإسلام، وألوف الأشجار الضخمة الكثيفة والنباتات الطبيعية النادرة تعود إلى ملايين السنين، ويؤكد المختصون في متحف التاريخ الطبيعي أنهم عثروا على ١٤٢ قطعة من النيازك مصدرها القمر وكوكب المريخ، وتشكل قيمة علمية وكونية هامة على المستويات الإقليمية والدولية، بل صنفت قطعة واحدة منها تزن ٢٣٣،٤ غرام من أهم ١٨ قطعة مريخية تم العثور عليها حتى الآن في العالم.

وتقدر أعمار بعض الكهوف في السلطنة بأكثر من ٢٥ ألف سنة مما يفتح آفاقاً أكثر رحابة للراغبين في دراسة الكهوف بواحدة من أفضل المناطق الجيولوجية في العالم. وتشير الإحصائيات إلى أن السلطنة تضم أكثر من ٢٠٠٠ كهف وهي بذلك تشكل مناسبة هائلة لعمل الدارسين والباحثين.

أما أشهر وأهم الكهوف العمانية فتتمثل في كهف مجلس الجن، وهو ثالث كهف في العالم إذ يتسع كمدرج لسبع طائرات مساحته ٤ ملايين متر مكعب تحيط به عدة مغارات ويقع في هضبة سلمى في جبل بني جابر بسلسلة الحجر الشرقي، وكهف «العراقي» في ولاية عبري شمال عمان، وكهف «الهوتي» في ولاية الحمراء بتشكيلاته المثيرة للغرابة والتعجب والإعجاب، خاصة بحيرته المائية التي يبلغ طولها ٩٥٠ متراً وأسماكها ذات الفصيلة النادرة، بل منها الأسماك التي بلا عيون، وكهف جرنان، في ولاية أزكى داخل عمان، ويعد أكثر الكهوف غموضاً حتى ليصعب الوصول إليه في ضوء الأساطير التي تنسج حواليه.

أما في محافظة ظفار جنوب عمان فتشكل الكهوف لغزاً آخر خاصة كهف طيق، وحول مدينة صلالة قلب ظفار تتناثر مجموعة من الكهوف مثل كهف المرنيف الذي يطل على شاطئ المغسيل، وكهف سحر الذي يبعد ١٢ كيلومتراً عن صلالة، وكهف عين حمراء الذي يقع على بعد ٢٣ كيلومتراً من صلالة، وكهف وادي دربات، وكهف اعتبر أو بئر الطيور، ويقع شرق صلالة في جبل سمحان.

ويقول محمد بن حمود التوبي وكيل وزارة السياحة أن الوزارة بصدد تنفيذ دراسات علمية جيولوجية تتعلق بدراسة خصائص الكهوف ومميزاتها تليها دراسة هندسية معمارية لتطوير تلك الكهوف والسبل المثلى لتطويرها واستغلالها بحيث يكون لكل كهف ميزة وخصوصية معينة تميزه عن الآخر، مشيراً إلى أن للكهوف أهمية كبيرة نظراً لكثرة مرتاديها ولاستقطابها لشرائح وأعداد كبيرة من السياح الذين تتنوع هواياتهم بين المغامرة والترفيه والرياضة إلى جانب الأهمية الكبيرة لهذه الكهوف من قبل العلماء المهتمين بمعرفة عمر الأرض ودراسة طبقات الأرض والتكوينات الصخرية لها ومشاهدة السمات الطبيعية والكائنات الحية بتلك الكهوف. (٧)

مروي السودانية وحضارتها القديمة:

تقع مدينة مروي شمال السودان، وتتشابه في طرازها المعماري مع المدن التي شيدها الفراعنة في مصر، ومن أكثر المشاهد التي تجذب الناظرين إليها وجود أهرامات وقبور ممالك «مروي» القدماء، حيث برع أهلها في فن العمارة وتفننوا في تصميمها.

يرجع تاريخ تأسيس هذه المملكة إلى ما بعد الأسرة ٢٥ في القرن الثالث قبل الميلاد، وقد بلغت قمة مجدها في القرن الأول الميلادي، أي بعد أفول حضارة نبتة التي سبقتها حيث استمدت منها الكثير من معالم الحضارة بأشكالها المختلفة، إذ كانت تمثل نهضة منقطعة النظير، وجاء ذلك عقب فترة من الركود الذي اجتاح المنطقة في تلك الحقبة التاريخية.

الجدير بالذكر أنه بعد انتهاء حضارة «نباتا أو نبتة» بفترة طويلة وبعد انتقال مراكز القوة والثراء في مملكة كوش إلى الجنوب، وخلال القرنين التاليين بدأت الدولة طريقها في الانحدار السريع وسرعان ما تحولت المدينة العظيمة إلى مدينة مهجورة مع بداية القرن الرابع الميلادي وأصبح اسمها منسياً.

لقد خلفت العصور المروية بعض الجوانب الأثرية العمرانية التي كانت قائمة في عصر المملكة، إذ يوجد حتى الآن العديد من الأطلال التي تثبت ذلك، فجنوبا توجد مدينة المصورات الصفراء أما أطلال مروى فتقع شمالاً.

كانت التجارة هي أساس الاتصال المباشر بين سكان جنوب مصر والنوبة السفلى، حيث جلبت المواد الخام والأبنوس بالإضافة إلى كافة المواد اللازمة لصناعة الأواني والتماثيل الصغيرة التي تأتي من الجنوب في طريقها إلى مصر، أي أن هذه المنطقة

كانت بمثابة حلقة الوصل أو مركز التجارة الرئيسي للسلع المتجهة صوب جنوب مصر، ويذكر أن النوبيين قد برعوا في هذا النوع من التجارة.

أما ما يخص عملية دفن الموتى والطريقة المتبعة لدى قاطني تلك المنطقة فهو لا يختلف كثيرا عن الطريقة المتبعة لدى الفراعنة، إذ يدفن الميت في حفرة بيضاوية الشكل على جانبه الأيمن متخذاً شكل الجنين جهة الغرب، ويُدفن ملوك النوبة مع بعض الذهب في نعوشهم ويكسى النعش بالذهب حيث كان يعتقد أن هذه الطريقة تجعل النعش لا يصدأ، والحقيقة فإن ما وجد في أهرامات مروى أكد اعتقاداً مفاده أن التاج الأبيض وصقر الحوس الشهير وجدا في مروى أولاً ثم اتخذا فيما بعد رمزاً للممالك المصرية مما أدى إلى الاعتقاد بأن هذا التقليد لممالك مصر الفرعونية. (٨)

مهرجانات سينمائية:

فاز الفيلم البرتغالي (قبل الغد) لمخرجه لويس غافالو تلاس بالجائزة الكبرى للمهرجان السادس للفيلم القصير المتوسطي الذي أقيم بمدينة طنجة بالمغرب.

وقال القائمون على المركز السينمائي المغربي الذي نظم المهرجان للفيلم القصير المتوسطي: إن فوز الفيلم البرتغالي بالجائزة الكبرى جاء بعد أن اختارته لجنة التحكيم التي يرأسها المخرج المغربي نبيل عيوش بالإجماع، مؤكدين أن تتويج هذا الشريط الذي يعالج موضوعا فلسفيا بامتياز يوازي بين مختلف الثنائيات الضدية أهمها ثنائية الخير والشر جاء من بين ٤٨ شريطاً دولياً قصيراً شاركت في المسابقة الرسمية للمهرجان.

وفي هذا السياق فاز بجائزة لجنة التحكيم المخرج السلوفيني عن فيلمه (أكاب) الذي يعالج الطفرة التكنولوجية الحديثة.

يذكر أن المشاركة المغربية في هذه الدورة التي كانت ممثلة بأربعة أفلام هي: حلم.. يقظة للمخرج علي الطاهري، ونشيد الجنازة للمخرج محمد مفتكر، ورحيل لنوفل براوين و أزوران لعز العرب العلوي، وكان افتتاح المهرجان الذي حضرته نجوم سينمائية مغربية ومتوسطية في مدينة طنجة تميز بعرض فيلم شكاوى الفلاح الفصيح للمخرج المصري الراحل شادي عبد السلام الذي يعالج موضوع العدل في العهد الفرعوني.

وضمت لجنة تحكيم المسابقة الرسمية أسماء متوسطية بارزة منها المنتجة الاسبانية ماريا ديل بيلار كازورلا والممثلة الجزائرية نادية سمير والناقدين السينمائيين الفرنسي جاك كيرمابون والمصري كمال رمزي.

وفي موسكو فاز فيلم باهامين صديقي، أبسط من البسيط للمخرج الإيراني رضا مير كريمي اليوم بجائزة أفضل فيلم في المهرجان الدولي الثلاثين للسينما في موسكو.

وذكرت وكالات الأنباء الروسية أن جائزة أفضل إخراج منحت للمخرج البلغاري جافور غارديف عن فيلم زيفت. وذهبت جائزة أفضل ممثلة إلى مرغريتا باي عن فيلم أيام وسحب للمخرج الإيطالي سيلفيو سولديني، كما فاز الممثل الأميركي ريتشارد جنكنز بجائزة أفضل ممثل عن دوره في فيلم الزائر.

ومنحت لجنة التحكيم برئاسة الممثلة والمخرجة النرويجية ليف أولمان جائزتها الخاصة إلى المخرجة الفرنسية ماريون لين عن فيلم قلب بسيط، كما منحت اللجنة جائزة خاصة عن أفضل إخراج إلى مدرب المنتخب الروسي لكرة القدم الهولندي غوس هيدينك حيث اعتبر المنظمون أن نجاح الفريق الروسي في الوصول إلى نصف النهائيات في كأس أوروبة /٢٠٠٨/ أسهم في تعزيز الشعور الوطني في روسيا ودفع الناس نحو صالات السينما لمشاهدة العروض الروسية.

وقد نظم المهرجان في العاصمة الروسية وتم عرض قرابة ٣٠٠ فيلم وبلغ عدد المشاهدين أكثر من /١٠٠/ ألف خلال أيام المهرجان التي استمرت من ١٩ إلى ٢٨ حزيران.[٩]

إحالات

١- موقع العرب أونلاين WWW.ARABONLINE.COM
٢- وكالة الأنباء العربية السورية «سانا» WWW.SANA.ORG
٣- وكالة الأنباء التونسية WWW.AKHBAR.TN
٤- وكالة الأنباء الخليج WWW.JAMAHIRIYANEWS.NET
٥- موقع ميدل ايست أون لاين WWW.MIDDLE-EAST.ONLINE.COM
٦- موقع البوابة WWW.ALBAWABA.COM
٧- موقع القناة WWW.ALQANAT.COM
٨- موقع نسيج WWW.NASEEJ.COM
٩- وكالة الأنباء الكويتية «كونا» WWW.KUNA.NET

كتاب الشهر

الجمود والتجديد في العقلية العربية

عرض وتقديم : محمد سليمان حسن

كتاب الشهر

الجمود والتجديد في العقلية العربية

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن *

صـــدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، ضـــمن سلسلة «آفاق ثقافية» الكتاب (٥٤) تحت عنوان: «الجمود والتجديد في العقلية العربية.. مكاشفات نقدية». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «علي أسـعد وطفة». يقع الكتاب في /٢٦٠/ صـفحة من القطع الوسط. نقدم عرضاً له بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

* * *

* باحث من سورية.

في مفهوم العقلية..

في اللغة العربية نجد بعض المحاولات النادرة التي تتطرق إلى تعريف العقلية حيث نجد في هذا الخصوص كتاب إسحق الخوري تحت عنوان «الذهنية العربية: العنف سيد الأحكام» وهو في هذا السياق يعرف العقلية بأنها «الحس اللاشعوري الذي يثير الإنسان للتحرك والعمل بشكل عفوي».

ويمكننا أن نقع على بعض التلميحات لمفهوم العقلية. فعلى سبيل المثال يعرف تركي الحمد العقلية من مدخل الذهنية حيث يقول «إن الذهن تركيب معقد من مفاهيم ومصطلحات ورموز تدخل في علاقة داخلية بنيوية مع بعضها البعض لتشكل المنظار الذي من خلاله ينظر الإنسان إلى محيطه ويتشكل بالتالي وعيه الذي يحدد سلوكه المباشر. ويتعرض نصر حامد أبو زيد لمفهوم العقلية عبر مفهوم التصور الذهني ويعرفه بأنه «خليط من المشاعر والأحاسيس والتجارب والمفاهيم التي تختلف من شخص إلى شخص ومن بيئة إلى أخرى.

ويعرف إبراهيم بدران العقلية بأنها (الآليات والسيرورات التي يتم فيها تناول الأحداث والمواقف التاريخية بكل تفاصيلها وشموليتها استناداً إلى القيم والمفاهيم والأعراف والعقائد والعلاقات السائدة في إطار القوى الموضوعية والاقتصادية القائمة بهدف تحديد الموقف الفردي أو الاجتماعي أو إنشاء رد الفعل الآني أو المستقبلي).

ويقيم شوقي جلال تصوراً منهجياً بقوله: إن الإنسان في تعامله مع الحياة ينطلق من إطار معرفي قيمي يشكل محيطه العقلي الذي تصدر عنه أفعال وتُبنى على هديه أفكاره، وهنا تجدر الإشارة إلى الأهمية الكبيرة للجهود التي يقدمها فؤاد زكريا، إذ يرى أن التفكير العلمي الخاص هو تفكير العلماء في مواجهة القضايا العلمية التي يدرسونها، أما التفكير العام فهو الذي يوجه الإنسان في مسار حياته ونظرته إلى الوجود.

يقول فؤاد زكريا في وصفه للعقلية: إنها ذلك النوع من التفكير المنظم الذي يمكن أن نستخدمه في شؤون حياتنا اليومية أو في النشاط الذي نبذله حين نمارس أعمالنا المهنية أو في علاقاتنا مع الناس ومع العالم المحيط بنا. وهو حصاد تراكمات تاريخية يسجلها العلماء جزئية بعد أخرى وجيلاً بعد جيل في مدار الزمن لكي تتراكم وتأخذ فعلها اللاشعوري في أعماق الوعي الإنساني.

جاء في المعجم الوسيط في تعريف العقل «أنه ما يقابل الغريزة التي لا اختيار لها، والعقل ما يكون به التفكير والاستدلال وتركيب التصورات والتصديقات وما به يتميز الحسن من القبيح والخير من الشر والحق من الباطل. وجاء في لسان العرب عن العقل» العقل: الحجر والنهي، ضد الحمق والجمع عقول العاقل هو الجامع لأمره ورأيه. وتضمنت الموسوعة الفلسفية العربية تعريفً للعقل قوامه: العقل في اللغة العربية هو الربط بين الحجر والنهي منعاً للشرود والتسيب. فهو يعقل النفس ويمنعها عن التصرف على مقتضى الطباع.

لقد سبق أيضاً للفلاسفة العرب أن ميزوا بين العقل الموهوب والعقل المكتسب. يعرّف ابن رشد العقل بأنه «إدراك الموجودات بأسبابها». وتجدر الإشارة إلى تعريف محمد عابد الجابري بأنه «جملة المبادئ والقواعد التي تقدمها الثقافة العربية الإسلامية للمنتمين إليها كأساس لاكتساب المعرفة وتفرضها عليهم كنظام معرفي». والعقل، كما يذهب وجيه قانصو «ليس مجرد عملية تسعى إلى اكتشاف الواقع ومطابقة المعرفة به».

ويرى ابن سينا في (النفس) مظاهر الخلود والتجرد، فهي التي هبطت إلينا من عالم الخلود، وهي التي تعود بعد الموت صافية نقية، إلى عالم نوراني لا يعرف غير الصفاء والنقاء.

ولقد تحدد موقف اليونان والسومريين والمصريين من هذه الطبيعة الإنسانية عبر أساطيرهم الخالدة وملاحمهم البديعة التي نجدها في الإلياذة والأوديسة وفي أسطورة أوديب وملحمة جلجامش وفي أساطير الخلق والموت والعدم. وقصة الوصايا العشر ليست فريدة في تاريخ الموسوية.

وفي إشكالية الحرية والحتمية، كان لبعض المدارس الفكرية في داخل الدين الواحد أن تقدم إجابات مختلفة. فالأشاعرة في الفكر الإسلامي في العصر الوسيط أقروا بأن الإنسان مسيّر وليس مخيراً. بينما أقر المعتزلة بأهمية الإرادة والحرية والمسؤولية في السلوك الإنساني.

في العقلية البدائية

إن تقاليدنا العربية تحمل في مضامينها مؤشرات حضارية ومؤشرات التخلف. وكلما كانت هذه التقاليد عقلانية كانت حضارية وهي متخلفة إذا كانت مناهضة للعقل

والعقلانية. وعلى هذا الأساس يجب التمييز بين التقليد وبين التخلف، فهناك تقليد متخلف وهناك تقليد يومض بالعقلانية.

ومع أهمية هذا التمييز فإن أغلب المفكرين العرب يستخدمون أوصاف التقليد بمعنى التخلف. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل تتسم العقلية العربية بالطابع التقليدي إن أنها تشكل حالة حداثية تواكب مفهوم التخلف والتقليد في الفكر العربي.

باختصار يمكن القول: أن نقطة الفصل بين مجتمعين أحدهما تقليدي والآخر حديث أو حداثي إذا جاز التعبير هو الموقف من الزمن. فالمجتمعات الحديثة تعيش هاجس المستقبل بالدرجة الأولى أما المجتمعات التقليدية فهي هذه التي تعيش هاجس الماضي وتحاول أن تحافظ على أنماط الحياة التي درج عليها الناس جيلاً بعد جيل.

وهناك معايير اخرى للتصنيف تعتمد على طبيعة البنى الفكرية والذهنية. وباختصار يمكن القول بأن «التقليد هو الأفكار والقيم والمعايير والمؤسسات ونماذج السلوك القديمة المرتبطة بالماضي.

ويميز هشام شرابي بين المجتمع التقليدي



البطريركي والمجتمع الحداثي وفقاً لتباين الوضعية الخاصة بعدد من المقولات وذلك على النحو التالي:

المقولة
المعرفة
الحقيقة
اللغة
النظام
التركيب الاجتماعي
الحداثة
العقل
علمية نقدية
تحليلية

ديموقراطي

الطبقة

النظام البطريركي التقليدي

الاعتقاد والأسطورة

دينية تعليمية

بيانية خطابية

سلطوي/بيروقراطي

العائلة والقبيلة والطائفة

وفي هذا السياق يعرف إبراهيم بدران الخرافة بوصفها علم لما قبل تاريخ العلم. فهي الإرهاصات الأولى لتفسير الوجود وتفسير أحداثه. ويرى أن العلاقة بين الخرافة والحضارة علاقة عكسية.

والسحر في المجتمعات التقليدية هو ممارسة اجتماعية تهدف إلى تحقيق الرغبات ودرء المخاوف مصدر التهديد لأمن الإنسان في هذه المجتمعات. إنها حيلة الإنسان العاجز في مواجهة التحديات الغادرة كما يرى مصطفى حجازي.

العقلية العربية في مرآة الفكر العربي المعاصر

لم يتأصل مفهوم العقلية بمضمونه الأنثروبولوجي في الفكر العربي كمدخل منهجي لتحليل الواقع العربي. فالمفكرون العرب يعتمدون مفاهيم متعددة في تحليل هذا الواقع.

يكاد يقتصر مفهوم الثقافة في الدراسات العربية غير المختصة على الفكر الإبداعي بصورته الأدبية والفكرية، وغالباً ما يتم استبعاد المكونات الأنثروبولوجية للثقافة.

لقد تناول المفكرون العرب العقلية العربية في ضوء مفاهيم متعددة مثل: العقل العربي، الشخصية العربية، والهوية العربية الإسلامية، والثقافة العربية، والتراث العربي الإسلامي.

وفي معرض المقارنة بين العقلية الأوروبية والعقلية العربية، مازال العقل يعمل جاهداً من أجل اكتشاف ذاته وتحقيق أبسط مطالبه.

فالثقافة العربية كما يصفها أغلب الباحثين العرب، ماضوية تعتمد مبدأ قياس الشاهد على الغائب، وهي بالتالي ثقافة أسطورية تنطلق من أفكار إعجازية تتجاوز حدود المنطق وواقع الحياة وتعلو إلى مستوى الخرافة والأسطورة. فأسس التفكير العربي تقوم على الحدس والعاطفة والوجدان والتذوق والخيال.

في نسق المحاولات الجارية لتوصيف

الوعي العربي يميز الباحثون بين نوعين من الوعي:

وعي التخلف وتخلف الوعي. فوعي التخلف يصدر عن بنية فكرية اجتماعية اقتصادية متخلفة. أما الوعي المتخلف فهو الوعي الذي يوجد في كل العينات المتقدمة والمتخلفة على السواء. ومن المؤسف أن يكون وعي التخلف هو الوعي السائد في بلادنا. وفي هذا الأفق يمكن القول بأن العقلية العربية عقلية تقليدية لأنها تغيّب إرادة الإنسان وعقله وحضوره في التاريخ. فالثقافة العربية تقليدية. والمجتمع العربي تقليدي، لأنه يصارع بيئته بطرق بدائية بسيطة.

فالثقافة العربية بمستوييها البرجوازي والشعبي، ثقافة مشبعة بمعطيات التفكير الخرافي والأسطوري، وهي تميل إلى الإعجاز أكثر من ميلها إلى العلم.

يقول أحد المفكرين العرب في مقالة له حول معاناة العقل العربي «نحن لا نعاني من طريقة بعينها يسلكها العقل العربي.. ولكننا نعاني من لاعقلانية هذا العقل...».

«إن الفرد العربي، في تركيبه النفسي وسلوكه الاجتماعي الذي يصدر عن هذا التركيب، يبدو فريسة اتجاهين متناقضين. فهو من جهة، مدفوع بنزعة فردية عمياء تجعله يخرج عن المجتمع ويناقضه. وهو من جهة أخرى مدفوع بنزعة جماعية تجعله عاجزاً عن العيش دون الالتصاق بالجماعة والاعتماد الكلي عليها..».

فالعقلية العربية السائدة تناهض إيقاع العصر وحركته، إنها ذهنية تقليدية لم تواكب الحداثة الحقيقة، ولا تزال تعيش عهداً خرافياً نشطاً.

وبقدر ما يكون للخرافة امتداد في أعماق العقلية العربية، يلاحظ اغتراب العلم وضعف ركائزه وهشاشة موقفه.

وفي نسق الموقف من إشكالية الحداثة والتقليد يعقد «نصر حامد أبو زيد» مقارنة بين نمطين ثقافيين: يتمثل الأول في مجتمعات الإنتاج الثقافي والفكري ومثاله المجتمعات الغربية، ويتمثل الثاني في مجتمعات الاستهلاك التي تعيش بصورة طفيلية على حساب الحضارة ومثاله مجتمعاتنا العربية.

ويصف «شوقي جلال» أزمة العقلية العربية وعطالتها بقوله: «نحن أسرى الهرمسية أو الغنوصية أو الباطنية التي أقالت عقل الإنسان عن أداء أي دور إيجابي.

فالثقافة العربية تعاني من التمزق وهي، لم تلتئم في شخصية واحدة فنحن لدينا أفراد منعتقون، ولكن لا أظن أن لدينا روحاً ثقافية موحدة تستطيع أن نحكم عليها.

وفي النهاية يمكن القول: إن الحداثة والنهضة لا يمكنها أن تتم إلا من خلال العمل على بناء روح التجديد وعقل الحضارة.

المضامين الخرافية في العقلية العربية المعاصرة

التفكير الخرافي هو التفكير الذي يتناقض مع الواقع، ويتنافر مع المنطق، ويقوم على إنكار العلم ورفض مناهجه. هو صورة لما نطلق عليه اللامعقول، وفقاً للمصطلح الذي يوظفه محمد عابد الجابري في وصفه لأوهام العقل، ولا يقبل التحقيق واقعياً، لكونه يقدم نفسه بديلاً عن كل واقع. وهذا اللامعقول يمكن أن نطلق عليه بجدارة تسمية الخرافة.

لقد تنبه روّاد عصر النهضة العربية منذ البداية إلى أهمية بناء عقلية عربية متنورة في مختلف مستويات الحياة الاجتماعية، وحاول هؤلاء الرواد تطهير العقل العربي من أعشاب الخرافة والأساطير، فأعلوا من شأن العقل والعقلانية. ومع مضي أكثر من قرن على ذلك، ما زال العقل العربي يقفو في ظلمات العصور الوسطى. وإن الإنسان العربي المعاصر يعاني من سيطرة رواسب خرافية وأسطورية لا حدود لها، في مختلف شرائحه الاجتماعية بين العامة والخاصة كما بين النخبة والجماهير.

ويعبر «عاطف العراقي» عن حجم هذه المأساة بقوله: «إن في بعض كتب التراث كماً هائلاً من الأفكار وعدداً هائلاً من الخرافات، أكثر من تعداد الشعوب العربية. ويقيني أن من أنتج لنا فكراً في الماضي لم يكن قصدهم إطلاقاً أن نقف عند هذا الفكر، أن نقف في حالة سكون وجمود.

ويقدم لنا «مصطفى حجازي» في كتابه المعروف «سيكولوجية الإنسان المقهور» تأكيداً على أن العقلية العربية تعاني من هيمنة واسعة للخرافة والأسطورة. فهناك الشعور بأن الخرافة والتقليد ما زالا يعشعشان في أعماق نفسية الإنسان العربي الحائز على درجات جامعية. ويؤثران على ممارسته ونظرته إلى الأمور المصيرية على وجه الخصوص، ويجمع على هذا الأمر العديد من الباحثين.

فالثقافة العربية كما يصفها «الجابري»

أسطورية، تنطلق من أفكار إعجازية تتجاوز حدود المنطق وواقع الحياة وتعلو إلى مستوى المعجزة والخرافة والأسطورة، وغير ذلك من المفاهيم.

ويصف «هاشم صالح» هذه الوضعية بقوله: عندما نستمع إلى حوار المفكرين العرب فإننا نشعر بالقلق ليس فقط لأن المفكر العربي يبدو عاجزاً عن إيجاد الحل، وإنما لأنه عاجز أيضاً عن طرح المشكلة بشكل صحيح. إنه يقف خارج المشكل الأساسي كلياً، وبالتالي كيف يمكن له أن يخرجنا من مأزق غير موجود بالنسبة له.

وتجد فكرة غياب الروح المنهجية عند المفكرين العرب تأكيدها الفلسفي عند «فؤاد زكريا» الذي يعتقد بأن العلم يأخذ طابعاً شكلياً حتى بين المثقفين والمفكرين العرب.

هذه هي المنطلقات التي تحكم العقل العربي، وهي منطلقات تؤكد التفكير السحري والأسطوري والغيبي.

تناقضات الانتماء في العقلية العربية

يعاني الإنسان العربي المعاصر أزمة هوية وانتماء تتصف بطابعي العمق والشمول. فإشكالية الهوية والانتماء تطرح نفسها بين القضايا الساخنة في المجتمع العربي المعاصر.

يمتلك مفهوم الانتماء طاقة علمية كاشفة في مستوى الحياة الاجتماعية برمتها حيث تتعدى طاقته الكشفية هذه حدود السياسة والدين إلى مختلف التخوم الاجتماعية التي تحيط بالوجود الإنساني. ومع أن مفهوم الانتماء الاجتماعي يعاني من التعقيد والغموض، فإنه يعد من أكثر المفاهيم تداولاً في مجال علم الاجتماع التربوي، وفقاً لمعيارين أساسيين متكاملين هما: العامل الذاتي والعامل الموضوعي، ومن هذه الزاوية يتحدث زكي نجيب محمود عن نسق الانتماء في صورة متكاملة تبدأ بالوطن وتنتهي بالإسلام حيث يعلن أنه مصري، عربي، مسلم. وتأسيساً على مفهوم نسق الانتماء يميز زكي نجيب محمود بين العروبة والإسلام.

يتشكل مفهوما الهوية والانتماء في تقاطعات عدة تطرح نفسها منذ زمن بعيد على بساط البحث العلمي. لقد فرضت كلمة الهوية نفسها كمصطلح فلسفي يدل «على ما به الشيء نفسه». وهذا يعني أن معنى الهوية في الاصطلاح الفلسفي العربي

قد استقر ليدل على ما به الشيء «هوهو» بوصفه وجوداً منفرداً متميزاً عن غيره.

القبيلة تكوين اجتماعي يقوم على روابط الدم والقرابة وروابط العادات والتقاليد المتوارثة. أما الطائفة فهي تكوين اجتماعي ديني يقوم على نمط محدد للممارسات الدينية. وهنا يجب أن نميز بين مشروعية هذه الولاءات في سياقها الزمني. كما يقول «سعد الدين إبراهيم»: المهم ألا يتحول الاعتزاز بالقبيلة إلى قبلية، والاعتزاز بالطائفة إلى طائفية.

تتعايش في مجتمعاتنا العربية بنى اجتماعية متنوعة. وتستقطب كل بنية من هذه مشاعر الولاء الاجتماعي. وتجد هذه الرؤية مشروعيتها عند «هشام شرابي»: الذي لا ينفك يؤكد في كل مناسبة على الخصائص الأبوية البطريركية للمجتمع العربي الذي يتسم ببنية داخلية لا تزال تقوم على علاقات القرابة والعشيرة والفئة الدينية والاثنية.

ويراهن عدد كبير من المثقفين العرب على تصدع المشاعر القومية. وتُبنَى هذه الفرضية على خلفية الاخفاق الكبير الذي منيت به القوى السياسية القومية في الوطن العربي، وذلك بعد وصولها إلى السلطة منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين. وفي دراسة «خلدون النقيب» حول الثورة الصامتة حيث يقول: إن الجيل الذي يعيش في ظل هذه الثورة الصامتة يخضع إلى تأثيرات متناقضة، فهذا الجيل يملك مهارات أفضل للتعامل مع السياسة والقضايا العامة ولكنه جيل تشكل وعيه وتلونه وسائل الإعلام.

لقد عملت الدولة القطرية في الوطن العربي، على إحياء مختلف الولاءات الطائفية والعشائرية في المجتمع بدلاً من العمل على تغييبها واجتثاث أسباب وجودها. فالأنظمة السياسية تعيد بشكل ضمني إنتاج العلاقات والانتماءات التقليدية الطائفية والعشائرية. ويصف «حامد خليل» ذلك بالقول: تعاني المجتمعات العربية المعاصرة من هيمنة قوى سياسية واجتماعية وثقافية محددة تمارس دورها، وتحطم الروابط الاجتماعية بين الناس، وتعمل على إحياء كل ولاءات الماضي ماقبل المجتمعية وانتماءاته كالطائفية والقبلية

والعشائرية والاثنية.. وغيرها بحيث يصبح الكل في حرب ضد الكل..»

إشكالية الزمن في العقلية العربية

إن الموقف من الزمن يأخذ أهمية كبيرة في تاريخ الحضارات، وما زال هذا الموقف من الزمن يشكل المعادلة الصعبة التي تواجه بعض الأمم والشعوب في مسار تقدمها وحضارتها. فبعض الشعوب ومنها الشعوب العربية ما زالت تخشى المستقبل بما ينطوي عليه هذا البعد الزمني من عطاءات حضارية إنسانية، تعيش بعقلية تاريخية قديمة تجاوزتها الحياة.

وفي سياق معالجته لواقع الأزمة الثقافية والحضارية في الوطن العربي يقدم «فؤاد زكريا» تحليلاً لواقع الثقافة العربية السائدة. إذ يميز بين وجهين للأزمة الثقافية في الوطن العربي: يتمثل الوجه الأول في عجز الواقع عن اللحاق بالفكر. أما الوجه الآخر للأزمة فيتمثل في أن يكون الواقع أكثر تطوراً من الفكر. أما أزمة الثقافة العربية فهي ليست هنا أو هناك، إنها حركة جمود في الواقع وفي الفكر في آن واحد.

ويشهد «علي حرب» بدوره على معاناة الجمود في الثقافة العربية فيقول: إننا نقيس كل شيء على النص: الحياة والواقع والفكر والعمل والحاضر والمستقبل.

ويتحدث «زكي نجيب محمود» في كتابه «في حياتنا العقلية» بمرارة حضارية عن إشكالية الزمن في الحياة العربية المعاصرة. ومن ثم يرجع القارئ عبر ملاحظته في منتهى الأهمية والخطورة إلى كتاب الاستعماري «اللورد كرومر» الموسوم «مصر الحديثة» حيث يقول: إنه على يقين بأن مصر لن تتحول في أي يوم من الأيام إلى بلد صناعي وذلك لسبب عجيب هو أن الصناعة ترتكز في صميمها وأساسها على دقة الوقت، على حين أن المصريين تنقصهم هذه الدقة».

ويرى «الجابري» بأن التحرر من التبعية للآخر لا يمكن أن يتم إلا من خلال التحرر من التبعية للماضي، ماضينا نحن.

وفي النهاية يمكن القول: لا بد لكل نهضة حقّة من ثورة ابيستمولوجية في العقل، وفي مضامين الذهنية العربية التي يمكن أن تحرر العقل العربي من قهر الجمود والكسل والتبعية.

مفارقات المقدس في العقلية العربية.

تعد إشكالية المقدس من أخطر الإشكاليات. وتأتي هذه الصعوبة من

حساسية المقدس نفسه الذي يلامس في كثير من الأحيان النوابض الدفينة للوجدان الإنساني. وتشكل خريطة العلاقة بين المقدس والدنيوي حجر الزاوية في فهم طبيعة المجتمعات الإنسانية وتحديد سماتها وخصائصها. ويشكل هذا المقدس بزخم حضوره مفصلاً حيوياً وهاماً في بنية الثقافة العربية. وتحت تأثير الهيمنة للمقدس في ثقافتنا العربية تبدأ رحلة العطالة والجمود الحضاري عند الإنسان العربي.

في جدل العلاقة بين الإنسان وكونه العلوي المفترض تكاثفت مقولات القداسة وتجلت في فيض من السمات والخصائص التي أضفاها الإنسان إلى عوالمه العلوية. ووصل به المطاف إلى تأليه الآباء والأجداد. ففكرة المقدس تعود إلى تصور إنساني لوجود غير مادي وغير مرئي يعلو فوق قوانين المادة والطبيعة.

وفي «لسان العرب»: القدس تنزيه الله تعالى وهو المتقدس القدوس المقدّس. وفي الموسوعة العربية: المقدس هو كل ما يحظى بالاحترام بشكل مطلق وكل ما هو غير قابل للتهتك ولا يجوز الاعتداء عليه. ويؤكد الباحثون على البعد الديني لمفهوم المقدس في الغالب الأعم -ويرتبط المقدس (بالحرام) فالحرام هو الشيء الذي يمنع إتيانه خوفاً من عقاب السماء والآلهة أو عقاب الإنسان.

وفي الدين الإسلامي يتحدد المقدس في الله جل جلاله وفي شخص النبي (ص) وفي كتاب الله ثم سنة نبيه. وباستثناء ذلك فكل الأشياء والمظاهر الإسلامية قابلة للمناقشة والتداول والجدل.

ويحكم المقدس جميع مظاهر الحياة والوجود في المجتمعات البدائية والتقليدية. وعلى هذا الأساس يخضع العالم الدنيوي للعالم المقدس وينتظم لإرادته.

لقد كرس (ابن رشد) حياته العلمية انتصاراً للعقل بمقولته الشهيرة: الحق لا يضاد بالحق بل يعاضده ويشهد له.

وتأسيساً على هذه المنهجية فإن الجانب المقدس في ثقافتنا هو النظرة الإسلامية إلى الأمور والأشياء سواء ما تعلق منها بالفرد أو الجماعة أو الكون أو العلاقة بين هذه الأشياء، وهو الشيء الذي يجب أن يتمتع بالثبات والاستقرار لأن فيه تكمن ذات الأمة وروحها.

الحرية والحتمية في العقلية العربية

تمثل قضية الإرادة والحرية أكثر قضايا الوجود امتحاناً للتفكير الإنساني. هل الإنسان مخيّر أم مسيّر؟

فالقدرية هي إحالة كلية لمصير الإنسان على قوى غير إنسانية وهي تفسير لأحداث الكون والحياة الإنسانية على أساس تدخل قوة إلهية كونية عليا تصنع المصير دون تدخل الإنسان والبشر ويعرف «عمر سليمان» القدر بأنه: «ما سبق به العلم، وجرى به القلم مما هو كائن إلى الأبد». وكان الإسلام في ذاته كتجربة إنسانية عظيمة أبلغ حجة على أهمية النضال والجهاد والإرادة في بناء الوجود الإنساني المتكامل.

وعلى أساس هذه المقدمة التاريخية، تجد هذه الدراسة منحاها المنهجي في تحليل أحد أهم عناصر التخلف الحضاري في المجتمعات العربية والذي يتمثل في طبيعة الروح التواكلية القدرية. ونعني بالقدرية هذه الحالة الاعتقادية التواكلية أو الجبرية التي يحيل فيها الإنسان جميع الحوادث إلى القدر وهي الحالة التي يرى فيها الإنسان أن ما يحدث يجري بالمطلق وفق إرادة علوية صارمة. وانطلاقاً من هذه الرؤية يسلم الإنسان أمره لهذه الإرادة ويمتنع عن بذل النشاط والجهد ويعيش في حالة سلبية مطلقة قوامها التواكل والاستسلام والسلبية المطلقة.

وفي دراسة «بركات حمزة» في مصر عام /١٩٩٠/ حول: تصور طلاب الجامعة للمستقبل. تبين أنّ /٩١,٦٪/ من الطلبة يرون أن المستقبل بيد الله مقابل /٩٦,٦٪/ من الطالبات، فالإنسان العربي هو من نمط تقليدي يخضع للطبيعة ويستسلم لقدرية حتمية ولا يعشق التغيير بل يخشاه.

إصدارات..

- الدرة المضيئة في الدولة الظاهرية: صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة السورية، ضمن احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية. الكتاب من تأليف: «محمد بن محمد بن مصري». قام بالتقديم والإعداد له الأديب والروائي السوري «خيري الذهبي». يقع الكتاب في /٣٦٤/ صفحة من القطع الوسط. يقدم فيه المؤلف نصاً لمؤرخ شامي في العصر المملوكي برؤية شامية لما جرى في ذلك الزمان.

- عجائب المقدور في أخبار تيمور: صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة السورية، ضمن احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية. الكتاب من تأليف «شهاب الدين أحمد بن

محمد بن عبد الله الدمشقي الأنصاري» المعروف بـ «ابن عرب شاه». قام بإعداده وتقديمه وضبطه الأديب والروائي السوري «خير الدين الذهبي». يتناول الكاتب فيه ما أصاب العالم الإسلامي كله على يد (تيمور لنك). يقع الكتاب في /٣٥٠/ صفحة من القطع الوسط.

- الشعر العربي في جزيرة صقلية: ضمن سلسلة «دراسات في تاريخ الأدب العربي» صدر عن وزارة الثقافة السورية، الكتاب الأول تحت عنوان: «الشعر العربي في جزيرة صقلية منذ الفتح حتى نهاية الوجود العربي فيها». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور (أسامة اختيار). يقع الكتاب في /٦٠٠/ صفحة من القطع الكبير. يقدم المؤلف فيه صورة جلية لجوانب الحياة الشعرية في جزيرة صقلية بكل تحولاته واتجاهاته، مع دراسة مقارنة.

- الحب في الفلسفة اليونانية والمسيحية: في تقديم للباحث في الفلسفة الأستاذ الراحل (أحمد حيدر)، ومراجعه قيمة للدكتور (علي القيم) صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة السورية للفيلسوف والباحث والمفكر السوري (أنطوان مقدسي). الكتاب عبارة عن مجموعة من المحاضرات كان ألقاها الباحث الراحل على طلبته في جامعة دمشق ضمن موضوعة (الحب في الفلسفة اليونانية والمسيحية). تمثل هذه المحاضرات برأي معديها فلسفة أنطوان مقدسي في الشخصانية. مع اعتقادنا بأن أنطوان مقدسي لم يكن شخصانياً بل إنسانوياً مزج بين المادية والمثالية عبر (الحدس البرغسوني) كمنهج ودليل.

- تراسل الحواس في الشعر العربي القديم: صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة السورية، لمؤلفه الباحث الدكتور (عبد الرحمن محمد الوصيفي). يقع الكتاب في /١٥٦/ صفحة من القطع الكبير. يقدم المؤلف في الكتاب: تتبع ودراسة لظاهرة تراسل الحواس في الشعر العربي القديم تحليلاً ورصداً لملامح تطورها. مع نموذجين في الشعر الأندلسي هما: (ابن حمديس) و(ابن زيدون).

في ضيافة طائر الفينيق

رئيس التحرير

دعاني طائر الفينيق إلى رحلة بعيدة في عمق تاريخ سورية العريق الموغل في القدم، قال: تعال معي، لأذهب بك حتى تشاهد بعينيك إنساناً سورياً طالما أحببته وتكلّمت عنه، وتعلّمت منه، وتكلّمت عنه الدنيا بحبّ وإعجاب وتقدير..

قلت: وكيف تريدني أن أترك هموم «العولمة» ومشاكل الاستلاب

الثقافي وغلاء المعيشة، وأذهب معك في رحلة أعرف عنها الكثير؟! قال: مهما عرفت وتعلّمت، تبقى الجاهل الذي لا يعرف إلا النزر اليسير، اصعد معي ولا تخف..

ركبت فوق طائر الفينيق، صعوداً في رحلة طويلة، حلّقنا فوق الفرات العظيم الذي قامت على شاطئيه أعظم الحضارات والقرى والمدن والممالك.. ماري وتل ليلان وتل الخويره وتل موزان وتل براك وتل بيدر وتل المريبط وقلعة جعبر وهرقلة وتوتول وتل العشارة وغيرها.. حلّقنا فوق الجزيرة السورية التي كانت عبر عصور وعصور أكثر مناطق سورية قابلية للسكن والاستقرار والإنتاج منذ عصور ما قبل التاريخ، وظهرت فيها بدايات «الثورة الزراعية» في العالم، وتطوّر حضارة المدن، أو التطور المدني الذي أفرز في بحر النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد «ممالك» باهرة مشابهة للمدن التي عرفناها في بلاد الرافدين، في حضارات أور وأوروك ولارسا وغيرها..

قلت لنفسي وأنا أسرح بناظري إلى الأفق البعيد حيث تشرق شمس الصباح من خدرها في خفّة وحياء بوجه محمّر رقيق لم يكد يصحو بعد.. يرسل الدفء والنور: والله إنني لفي شوق كبير للذهاب إلى الأرض التي قدّمت أهم حدث في تاريخ علم الآثار.

ويلمح البصر أدرك طائر الفينيق قصدي وقال: تريد الذهاب إلى إيبلا، صاحبة المكتبة الملكية المؤلفة من أكثر من ستة عشر ألف رقيم مسماري.. والتي أصبحت المادة الأساسية لمئات المؤتمرات والدراسات الأثرية في العالم؟

قلت: هل هي إيبلا أم عبلة؟

قال: أوضحت الدراسات الأثرية واللغوية أن التسمية الصحيحة لهذا الموقع هي «عبلة» لأنها الشريط الضيق من الحجارة البيضاء يحد أرضاً سمراء كما تنص عليه المعاجم العربية، وأنتم ما زلتم تستعملون الكلمة الدارجة رغم خطئها!!

قلت: ولماذا هذا الاهتمام العالمي بمكتشفات إيبلا؟!

قال: لقد تبين من الرُقم التي اكتشفت في القصر الملكي الذي يعود إلى النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد، أن إيبلا كانت حاضرة واسعة النفوذ، يصل عدد سكانها إلى ربع مليون نسمة وكانت تصارع القوى المحيطة بها، وخاصة آكاد وماري، ووصل نفوذها إلى البحر المتوسط، بل وصلت إلى سيناء، وكان طموحها إمبراطورياً. وكانت سيدة التجارة بين الشرق والغرب، تنقل المعادن من الأناضول، والخشب من الساحل السوري، واستطاعت أن تخلق مجتمعاً راقياً ذا إدارة حكيمة، وأبانت اللُقى من خشب وأحواض وتماثيل وحلي على تقدم الفن واستقلاليته في السمات والأسلوب..

قلت: وماذا عن الأدب في إيبلا؟!

قال: لقد عرفت إيبلا في الألف الثالث قبل الميلاد المدرسة والمعاجم المزدوجة، وكتب «الموسوعات» التي تحتوي معلومات أساسية موزعة على أبواب المعرفة (نبات- حيوان- معادن..) وهناك لوائح بالأماكن الجغرافية، وهناك ما يدل على أن إيبلا تفضلت على المدن السومرية بعبقريتها، فكانت ترسل إلى هذه المناطق البعيدة عنها الكتب والمعاجم والكتّاب، وتستقطب العلماء لعقد المؤتمرات العلمية..

قلت: إنني أسمع أصوات تراتيل دينية قادمة من معبد المدينة، ترى ماهو مضمون هذه التراتيل؟

قال: ما سمعته هو صلاة إيبلائية، فيها مايدل على تقدّم على الوثنية التعددية التي عرفت في تلك الأزمنة:

«رب السموات والأرضين:

إن الأرض لم تكن موجودة، وأنت خلقتها؟

إن نور النهار لم يكن موجوداً، وأنت خلقته.

لم يكن نور الصباح قد أمرت بخلقه بعد.

أيها الرب: أنت الكلمة الفاعلة.

أيها الرب: أنت الرخاء.

أيها الرب: أنت البطولة.

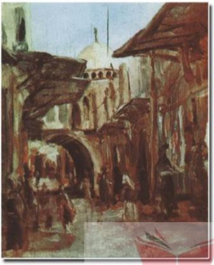
أيها الرب: أنت الذي لا يمَل.

أيها الرب: أنت الألوهية.

أيها الرب: أنت الذي يُنجّي.

أيها الرب: أنت الحياة السعيدة الأبدية؟».

قلت: عد بي يا صديقي، بالفعل الإنسان عدو ما يجهله، وحضارة سورية أعظم بكثير مما نعرف ونعلم، سلام عليك يا سورية يا أرض الحضارات والإنجازات العظيمة يا وطن الخلود السرمدي..



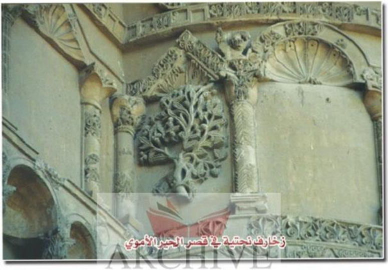
من كـــروم الجمـــال

اللوحة: باب الجابية
الفنـــان: سهيل الأحدب
(حماة: ١٩١٥ - ١٩٦٩)

تمثل اللوحة بأمانة، تجربة الفنان التشكيلي سهيل الأحدب، أحد رموز الريادة في الفن التشكيلي السوري المعاصر، فهذا الفنان الذي درس الفن في الأكاديمية الملكية بمدينة فلورنسا الإيطالية ما بين عامي ١٩٣٥ - ١٩٣٨، وقام بتدريسه في كل من دمشق وحلب وحماة، شكّل أحد العلامات البارزة والمبكرة في التصوير السوري الحديث، لناحية إنتاجه وتدريسه والظروف الصعبة التي رافقت تجربته الفنيّة التي كرسها لموضوعات انتقاها من البيئة السورية ببعديها الطبيعي والحضاري القديم، حيث كرس لوحاته للحارات القديمة، والطبيعة الخلوية الساحرة، والوجوه الشعبية المعبرّة، نفذها بصيغة واقعيّة مختزلة الأشكال، قليلة الألوان، عفويّة وانفعاليّة، فيها الكثير من الحداثة والتعبير وصدق الانفعال مع الموضوع المتناول، وهذه الخاصيّة تفرد بها الفنان الأحدب عن جيله من الروّاد الأوائل، حيث ابتعد في غالبية أعماله، عن الواقعيّة الحرفية والتسجيليّة، لصالح نزعة تعبيريّة جميلة ولافتة.

لوحة (باب الجابية) مثال ممتاز على هذا التوجه في تجربة الفنان سهيل الأحدب، حيث عالج فيها ركناً من الحي القديم والمعروف في دمشق هو (باب الجابية) بأسلوب مختصر، ولمسة لونيّة شفيفة ومنفعلة، وألوان قليلة استلها من اللون البني والأسود وتدرجاتهما، ما حقق فيها حالة عالية من التوافق والانسجام وقوة التعبير، والإحاطة الوافية بماهيّة العناصر والأشكال، رغم الصيغة التلخيصية الجميلة والنابضة بالحياة التي استعملها في معالجته لها. هذه الصيغة تحديداً، تكرس ريادة الفنان الأحدب وتميزها في آن معاً.

د. محمود شاهين



قصير عمره

بنى خلفاء بني أمية العديد من القصور في بلاد الشام، وقد عدّد العالم الأثري «سوفاجيه» أكثر من ثلاثين قصراً أموياً بني في البادية السورية، وتقوم هذه القصور وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد قوامه السور المحيط، والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقة تعقبها غرف في طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجي طابعاً حصيناً بعيداً عن الفتحات والزخارف، ومع ذلك فإن الأبراج لم تكن ضرورية للدفاع والتحصين إذ إن البادية السورية كانت آمنة دائماً. بل إن سكانها كانوا موالين وأنصاراً للأمويين.. ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة، ولإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة.

من هذه القصور الأموية الباقية حتى اليوم، قصير عمره، الذي يقع على بعد خمسين كيلو متراً إلى الغرب من الرأس الشمالي للبحر الميت. وهو يتألف من حمام ومنزل يعودان بتاريخهما إلى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ - ٧١٥م) سادس الخلفاء الأمويين، ويحيط بالقصر سور بطول خمسين متراً وعرض خمس وعشرين متراً، ويضم غرفاً ومخازن واسطبلات. وبناء الحمام صغير المساحة، مؤلف من صالة رئيسة (٨،٥ × ٧،٥ م)، تتصل من الجنوب حنية العرش، ويحدّه من الطرفين (قاعتان ذات حنيه)، وتتصل الصالة بقاعتين من الشرق.

تعتبر الرسوم الجدارية التي اكتشفت في قصير عمره، من أفضل الرسوم الجدارية التي عثر عليها في القصور الأموية، نظراً لتنوعها ولدلالاتها التاريخية والعلمية ولأسلوب فنّها، ويرى علماء الآثار أن هذه الرسوم تمتاز بأمرين هامين: التنوع الخارق في الموضوعات التي انتشرت في مساحات الجدران كلها، ثم الانتقال المفاجئ من موضوع إلى آخر، والسعي لتقسيم المشهد إلى وحدات أصبحت فيما بعد من صفات فن التصوير عند العرب.

ع. ق